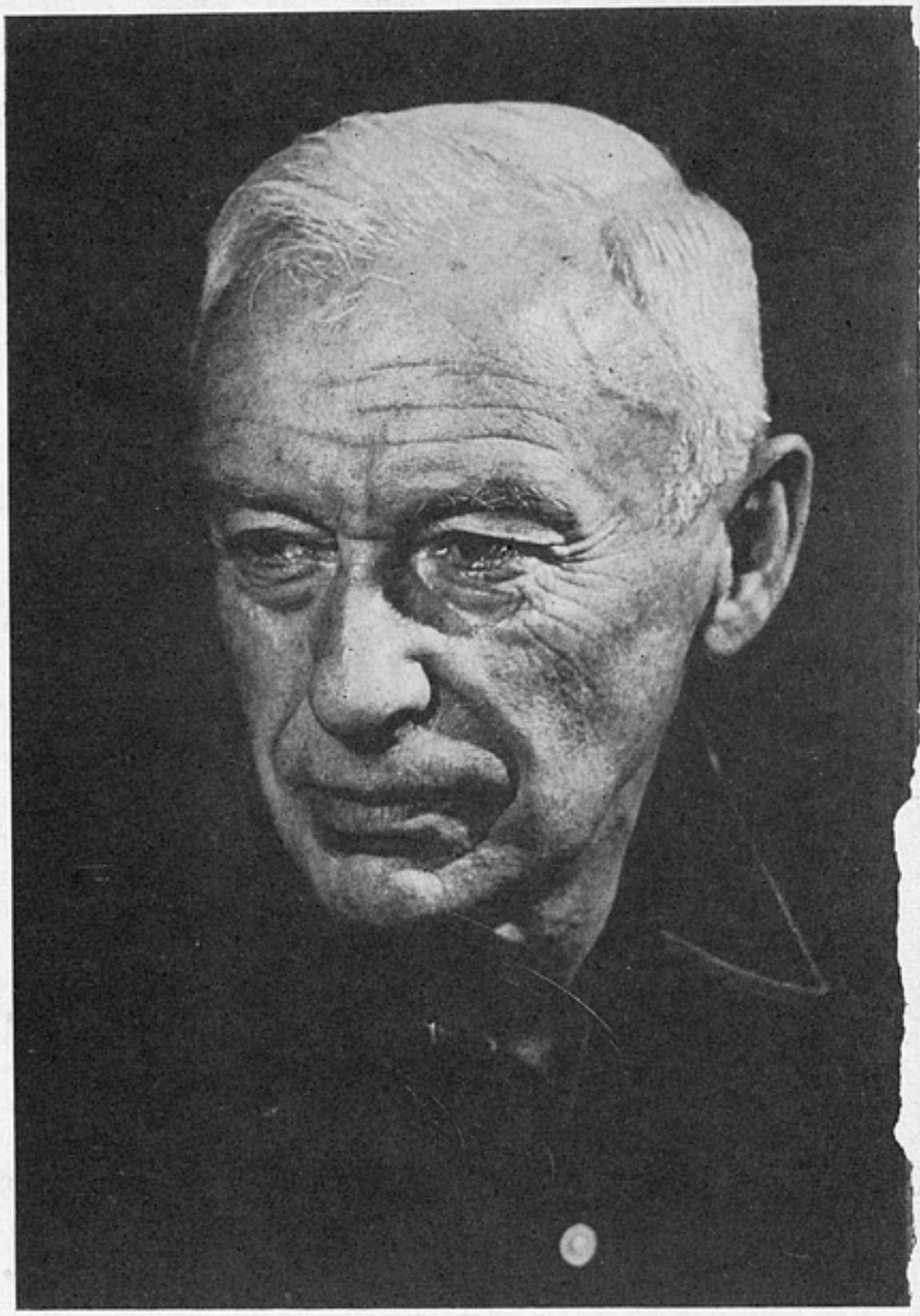
ISSN 0130–6405

ИСКУССТВО КИНО

1986 12

КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР



29 ноября замечательному советскому кинопублицисту, свидетелю и участнику многих волнующих событий века, многолетнему члену редколлегии нашего журнала Роману Кармену исполнилось бы восемьдесят лет. Он умер, закончив фильм «Неизвестный солдат», последний из двадцати фильмов «Великой Отечественной». О его жизни и творчестве расскажет картина «Роман Кармен», которую создают на ЦСДФ его соратники и ученики К. Славин, И. Григорьев, С. Пумпянская и Т. Семенов.

ИСКУССТВО КИНО 1986 12
ежемесячный журнал

Орган Государственного комитета СССР по кинематографии и Союза кинематографистов СССР. Основан в 1931 году

Издание Союза кинематографистов СССР

ИСКУССТВО КИНО 1986 12

Редколлегия
АББАСОВ Ш. С.
БАНИОНИС Д. Ю.
БАСКАКОВ В. Е.
БОНДАРЧУК С. Ф.
ВАЙСФЕЛЬД И. В.
ГРИГОРЬЕВ И. А.
ЗГУРИДИ А. М.
ИГНАТЬЕВА Н. А.
(зам. главного редактора)
КАРАГАНОВ А. В.
КОЗЛОВ Г. Ф.
(зам. главного редактора)
МАЩЕНКО Н. П.
МЕДВЕДЕВ А. Н.
НОВОГРУДСКИЙ А. Е.
САВИЦКИЙ Н. В.
САЛЫНСКИЙ А. Д.
САНАЕВ В. В.
СИЗОВ Н. Т.
СИНЕЛЬНИКОВ В. Л.
СИРЕНКО А. В.
СОЛОВЬЕВ В. И.
СУЛЬКИН М. С.
(ответственный секретарь)
СУМЕНОВ Н. М.
ТРУНИН В. В.
ШЕНГЕЛАЯ Э. Н.
ЮРЕНЕВ Р. Н.

Содержание

Современность и экран

5 **Л. Донец.** Единственная в мире, или Киномир киностудии имени Горького

23 За право быть собой

Кинематограф 80-х. Дневник

● *Разборы и размышления*

36 **Н. Зоркая.** Голос

44 **Аркадий Ваксберг.** Перед следующим шагом

● *Конкурс молодых*

52 **Лариса Калгатина.** О пользе самодисциплины

54 **Вячеслав Шмыров.** Что нам скрипач?

57 **Сергей Лаврентьев.** Возвышать или утешать?

59 **Александр Киселев.** Зыбь морская

● *Ракурс*

62 **Евгений Марголит.** О женщине

● *Кино и зритель*

73 **Инна Левшина.** Три тезиса

85 ● *Переписка с читателями*

Теория, история, эстетическое воспитание

91 **Бела Балаш.** Физиогномия

93 **Михаил Ямпольский.** Неожиданное родство

● *Дискуссии*

105 **Валерия Антонова.** Идти дальше

За рубежом

● *На фестивальных орбитах*

116 **Виктор Демин.** Праздник для всех

Художественный редактор Евстигнеев А. А. *Технический редактор* Иванова Т. Ю. *Корректор* Элькина Г. Г.

©
Журнал «Искусство кино»,
1986

Адрес редакции: 125319 Москва, А-319, ул. Усиевича, 9, Тел 151-02-72

Цена 1 руб. 30 коп. Фото и адреса актеров редакция не высылает

● *На нашем экране*

129 **Ирина Рубанова.** Послеполуденный отдых фавна

132 **Всеволод Ревич.** Необычайные приключения американцев в Америке

Сценарий

135 **Г. Панфилов, А. Червинский.** Тема

173 Содержание журнала «Искусство кино» за 1986 год

176 **Фильмография**

На 1-й стороне обложки: Дилором Камбарова в фильме «Я тебя помню» (режиссер Али Хамраев, «Узбекфильм»)

На 4-й стороне обложки: Катрин Засс в фильме «Дом у реки» режиссера Роланда Грэфа (ГДР)

In this issue: Article about the recent activities of Maxim Gorky Film studios (p. 5). Script for the satirical newsreel "Millstones" and official documents connected with shooting of this script (23). Reviews of the films: "Mikhail Romm. Confession of a Film Director" (p. 36), "Each of Us", "Back Entrance", "Business Trip for the Service", "From Each of Us", "How Much Does the Potatoes Cost?", "Bribe. Facts and Reflections' (p. 44). Reviews written by the young critics (p. 54). Profile of actress Inna Makarova (p. 62). Notes of sociologist about contacts of artists and spectators (p. 73). Correspondence (p. 85). The first publication in Russian of the work of Bela Balazs (p. 91). and article devoted to this work (p. 93). Article of Valerija Antonova continues the discussion of scriptwriting (p. 105). Notes about the XXVth International Film Festival in Karlovy Vary (p. 116). Reviews of the films "The Lovers" (Hungary) and "The Philadelphia Experiment". (pp. 129, 132). The script of Gleb Panfilov and Alexandr Chervinsky "Theme" (p. 135). Content of "Cinema Art" for 1986 (p. 173).

ИСКУССТВО КИНО 1986 12

Сдано в набор 2.10.86. Подп. к печати 20.11.86 А10296. Формат бумаги 70×100 1/16, печ. л. 11,25, усл. печ. л. 14,65, уч.-изд. л. 17,6. Печать офсетная. Тираж 50 000. Заказ 2649.

Ордена Трудового Красного Знамени Чеховский полиграфический комбинат В/О «Союзполиграфпром» Государственного комитета СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 142300, г. Чехов Московской области

Современность и экран

Л. ДОНЕЦ

Единственная в мире, или Киномир киностудии имени Горького

Современность и экран

Обзор деятельности большого студийного коллектива — не новая форма публикаций для журнала. Мы уже привлекали внимание читателей к проблемам творческой жизни студий «Ленфильм» и Свердловской, Украинской студии хроникальных и документальных фильмов.

Традиционный критический анализ на этот раз осмысливается и с точки зрения требований перестройки общественного сознания и организации кинопроизводства. Критические оценки ряда картин студии имени М. Горького в статье, предлагаемой вашему вниманию, расходятся (иногда весьма существенно) с теми, что были в журнале прежде. Редакция отдает себе в этом отчет.

Киностудия имени Горького — единственная в мире. Ни в какой другой стране нет киностудии, обращенной к детям, подросткам, юношеству. Это свидетельствует: воспитание молодых поколений искусством у нас — серьезная государственная задача.

Но сегодня получается так, что сама необходимость киностудии для детей и юношества порой подвергается в кинематографических кругах сомнению. Говорят: детский фильм лучше снимать рядом со взрослым. А то и еще решительней: детского фильма вообще нет — не существует же фильмов для стариков или женщин (выбирается принцип неполноценности).

Если вслед за Декартом начать рассуждения с того, в чем нельзя сомневаться, надо спросить: есть ли дети вообще? Вроде, как будто, кажется, может быть, наверное — есть. Есть ли детская психология? Детское восприятие, система мышления? Призвав на помощь классическую литературу, скажем — есть. Есть, наконец, детская литература, детский театр? Ну, конечно же.

И тем не менее. Просматривая киноперепертуар «Досуга в Москве» в конце августа, я обратила внимание: в рубрике «Новые художественные фильмы» из четырех фильмов студии имени Горького три «детям смотреть не рекомендуется» — это «Русь изначальная», «Конец операции «Резидент» и «Бармен из «Золотого якоря». Что же это за детская киностудия, если она выпускает фильмы, которые детям смотреть не рекомендуется? Что это за нескладушки такие на глазах у честного народа средь бела дня?

Давно осознав себя искусством, кинематограф, как только речь заходит о детских фильмах, снова мучается, мнется, чувствует себя словно на заре туманной юности — балаганом, эрзацем, побочным сыном другого какого-то искусства, ну хотя бы искусства кино, только для взрослых.

В чем же дело? Почему на творческой конференции студии в мае сего года прозвучала мысль насчет того, что пора закончить эти разговоры:

детское кино — недетское кино; есть хорошее кино и плохое, не надо прикрываться термином «детское кино» и делать плохие фильмы?

Во многом это справедливо: пришли в противоречие в детском кинематографе задачи эстетические и адресные.

Создатели детских фильмов ссылаются обычно на трудности, связанные с финансированием. Действительно, отсутствие вечерних взрослых сеансов, малые деньги за билет, а значит, за прокат, небольшие суммы на постановку — это все то, чем обижено детское кино.

Да, нужно, чтобы детские фильмы шли и на вечерних сеансах. Да, постановку детского фильма нужно финансировать никак не ниже, чем «взрослую». Ведь понятно, что с детьми и подростками-непрофессионалами работать куда сложнее, чем с актерами. Да, ясно, что сказка, приключения, фантастика, всякий чудесный мир, не бытовой, не прозаический, требующий выдумки, изобретательности, сложных декорационных комплексов, костюмов, требует и больших денег. И все-таки с этими деньгами, похоже, у нас сделалось уже помрачение умов.

В «Советской культуре» от 14 августа сего года напечатана статья М. Юзовского «Что за прелесть эти сказки». Режиссер, который из года в год ставит на студии имени Горького сказки (фигура здесь почти уникальная), где есть и игра, и выдумка, и юмор, ратует за режим наибольшего благоприятствования для этого жанра. Однако читаю: «Как-то я решил позвать на картину очень хорошего второго режиссера, настоящего профессионала, человека умного, тонкого, порядочного. «Работать всегда готов,— сказал он и тут же добавил: — А что собираетесь ставить?» И затем: «Сказку?! На сказку не пойду. Мне это не выгодно: работы в три раза больше, а денег вдвое меньше. Последнее время я был на детективных фильмах и всякий раз получал еще и вторые постановочные. На сказке этого точно не будет. Извините». К сожалению, он прав, потому что условия проката сказки и детектива несопоставимы».

Значит, человека, который просто и четко меряет свою работу в искусстве только денежной выгодой (а второй режиссер вполне человек искусства), режиссер называет «умным, тонким, порядочным». Тогда как о нем всего лишь можно сказать: «нормальный человек», «как все люди», «как все другие». И только.

Оговариваюсь: я не против того, чтобы деньги из карманов «детективщиков» перетекли в карманы «сказочников». Я — за. Но не перепутали ли мы критерии эстетические с житейскими? Не сказывается ли это на нашем творчестве? Не здесь ли причина, отчего в веселой, занятной сказке Юзовского «После дождичка, в четверг...» единственный впечатляющий персонаж — это Кащей Бессмертный. Он сыгран Олегом Табаковым в полное свое актерское удовольствие, «с одеялом на себя», как говорят актеры, и являет образ бессмертного хама. Весь в золоте, с золотыми фиксами, он надежно, прочно расположился на экране. А борьба с ним юных молодцев — это так, фабульные радости. Ибо кто ж их, юных молодцев («умных, тонких, порядочных»), фигуры не имеющих, запомнит на фоне столь победительной пошлости?

Знамение времени, скажете? Положительный герой в моем произведении — смех — вспомните? Ну что ж, очень знаменательное знамение. Тем более что речь идет о сказке. Тем более — сколько времени шарахались нравственного начала, как нечистой силы. Вот она, нечистая, и побеждает.

Напомню еще, что «великая «Золушка», как совершенно справедливо пишет М. Юзовский, небось стоила гроши, ибо снята Н. Кошеверовой по сценарию Е. Шварца в бедненьких картонных декорациях, которые никто не выдает за всамделишный дворец, снятый, как ныне принято, на

худой конец в Польше, но лучше бы — в Норвегии. Конечно, конечно, как прежде, уже не снимают. Но вот вопрос: получив большие деньги, снимут ли на студии имени Горького «великую «Золушку»? Ведь счастье-то не в деньгах, а в самой Золушке.

●

Как милого узнаешь по походке, так Центральную студию детских и юношеских фильмов — по названиям ее фильмов.

«Без особого риска», «Из жизни начальника уголовного розыска», «Признать виновным», «Приказано взять живым», «Приступить к ликвидации», «Координаты смерти», «Конец операции «Резидент», «Бармен из «Золотого якоря», «Досье человека в «Мерседесе»...

Да, это она, Центральная студия детских и юношеских фильмов. Ее герои, ее проблемы, тайные и явные душевные склонности, жизнь, полная опасностей и риска. Происки иностранной разведки среди них — первейшие. И если «Бармен из «Золотого якоря» (сценарий Я. Филиппова, режиссер В. Живолуб) идет с грифом «детям не рекомендуется», значит, это фильм — предупреждение для нас, взрослых недотеп. Нашел деньги, бегом неси в милицию, а то глазом не успеешь моргнуть, как станешь пособником иностранной разведки. Вон подруга бармена съездила невесть куда с мужчиной в «марочной» машине — и вернулась вся в слезах! Но потерянного не вернешь — уже завербовали! Как? Не спрашивай. За кадром.

Цепочка преступлений тянется от подруги к бармену (должности изначально сомнительной), подбираясь уже к абсолютно порядочным, но недостаточно бдительным людям. У бармена есть сестра, врач, досматривающий пассажиров заграничных рейсов, у сестры есть жених, работник таможни. Всех бармен затянул в нехорошую историю с иностранной разведкой.

Что ж, разве не бывает таких историй? Вполне могут быть. Но как же неумелы, провинциальны, построены на сюжетных поддавках и полном отсутствии психологических мотивов игровые детективы студии имени Горького! Подумаешь, право, что на свете нет и не было иностранной разведки нигде и никогда, кроме как в воспаленном воображении авторов «Бармена»...

Детективный жанр, даже будучи чистым жанром, для сердца всегда таит «неизъяснимы наслажденья». Не любить его могут совсем уж скучные люди. И так же, как реалистическое искусство соответствует нашей жажде познания, так чистый жанр — представлениям об идеальных ценностях в чистом виде. О героизме, любви, верности, долге, чести. Это своего рода «записки мечтателей». Тяга к необычному поверх обстоятельств, к веч-

ному, несмотря на время, к возвышенному, несмотря на жизненные препятствия.

Но даже чистый жанр, особенно когда действие происходит не на чужой планете, а на собственной, требует некоторого соответствия с реальностью, чтобы можно было довериться сюжету. Мера истинности дает возможность погружения в события как в эмоциональную стихию. Мера серьезности главного мировоззренческого посыла углубляет детектив, придает ему объем и смысл.

В нашем кинематографе есть детективы, ставшие классикой. Вспомним хотя бы «Подвиг разведчика» Б. Барнета и «Мертвый сезон» С. Кулиша, где драматизм событий достигался не мельтешением героев на экране, а прочувствованной идеей — борьбой советского человека с фашистским насилием, с философией и практикой расового превосходства. Глубине главного посыла фильмов соответствовало мастерство всех компонентов: напряженность интриги, упругий, захватывающий ритм, неожиданность актерских работ Кадочникова и Баниониса.

Дело не в жанре, низком ли, высоком ли. Место детективного жанра, тем более предполагаемо обращенного к молодому зрителю, никто не оспаривает в искусстве. Хотя засилие жанра на студии имени Горького смущает. Детективы расположились в планах студии пространно, надолго и всерьез. Я уже не говорю о том, что и другие тематические и жанровые пласты в работах студии втайне тяготеют к детективу, особенно фильмы о войне. Но и сугубый жанр используется «до упора».

Из шести фильмов, оконченных производством в 1986 году к середине года, три — детективы: «Конец операции «Резидент», «Бармен из «Золотого якоря», «Досье человека в «Мерседесе». Тут процветает серийность. Едва закончилась «резидентская» серия («Ошибка резидента», «Судьба резидента», «Возвращение резидента», «Конец операции «Резидент»; авторы сценария О. Шмелев, В. Востоков, режиссер В. Дорман), а по экрану уже шагает следующий двухсерийный фильм — «Досье человека в «Мерседесе». И, судя по «открытому» финалу, авторы свой фильм ни за что не бросят, потому что он — хороший.

Итак, «Досье человека в «Мерседесе» (авторы сценария В. Кассис, Л. Колосов, Г. Николаенко, режиссер Г. Николаенко).

Приведу для краткости аннотацию на фильм, тем более что она же — свидетельство стилистики: «Подрывная деятельность против Страны Советов ведется людьми, из которых вытравлено все человеческое. Тем не менее и среди них бывают исключения. Именно таким исключением, допустившим «сбой» в четко отлаженной машине антисоветской пропаганды, стал Ингмар Росс. Он полюбил советскую женщину Светлану Полякову.

Между ними возникает взаимное чувство. Причем чувство Росса — искреннее. Росс, работая в одном из посольств, на самом деле выполняет в нашей стране функции, далекие от статуса дипломатического представителя. В какой-то момент Светлана узнает об истинном лице Росса. Драма Росса — это и драма идеологии, которую он исповедовал, служа своим хозяевам».

Несколько слов в добавление, чтобы было ясно, как развивается фабула. Резидент Ингмар Росс встречается с советской женщиной Светланой Поляковой, которая работает в поликлинике, обслуживающей три закрытых института. Светлана становится объектом, интересным для американской разведки, и Росс получает задание выкачать из нее информацию. Но Росс успел полюбить Светлану и не хочет втягивать ее в свои дела. К тому же он выезжает со Светланой за город навестить ее отца, бывшего фронтовика, в День Победы. Они знакомятся, садятся за общий праздничный стол и смотрят минут десять телевизионную передачу, где диктор напоминает, чем является День Победы для советского

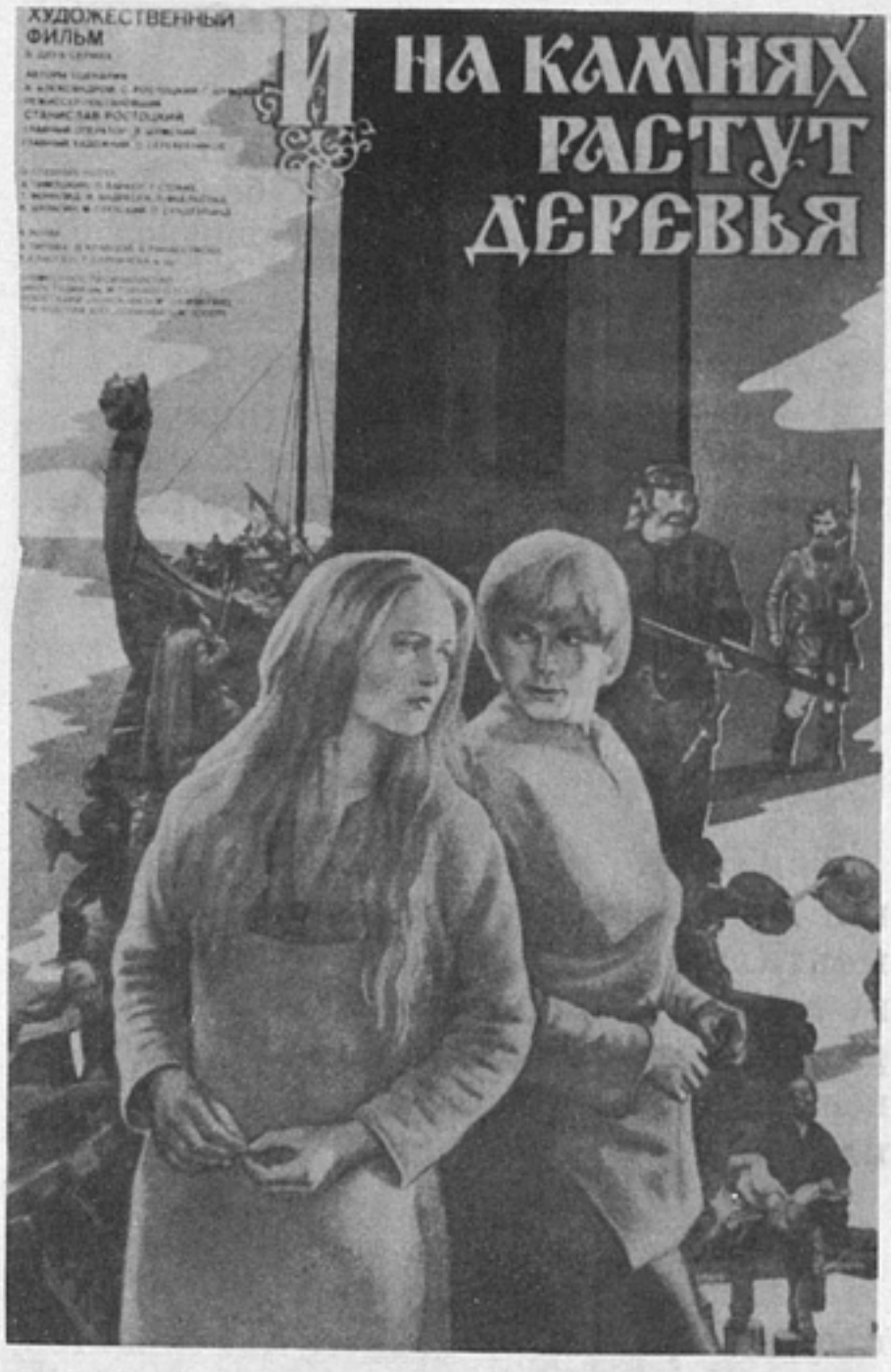
народа. Потрясенный резидент меняет веру, убеждения, идеологию, место службы и начинает помогать советской контрразведке, а к финалу и вовсе переходит на нашу сторону.

Итак, нам предлагают сюжет, где герой со следующим досье: «Службу в разведке начал в 1949 году в Берлине. В 59-м году работал в Конго, затем в центральном аппарате разведки. В СССР прибыл в 83-м году в сентябре в качестве третьего секретаря экономической секции посольства. Судя по данным, руководит группой разведчиков, отвечающих за сбор информации по оборонной промышленности... Как разведчик обладает высокими профессиональными качествами... Смел, находчив...» — такой герой, без памяти влюбившись, меняет адрес своей службы. И это единственный мотив поступков разведчика подобного класса?

Фильму предшествует кадр-надпись: «Эта история основана на подлинном факте. Изменены только фамилии и национальная принадлежность отдельных героев». Вот так. Неудобно напоминать, но приходится, что факт жизни не равен факту искусства. Возможно, такой факт мог «иметь место». Только смею думать, что факт этот выглядел в жизни слегка иначе.

Жаль, что факт этот получил в фильме вполне детское, «малышковое» даже развитие. Да и попросту той самой любви, из-за которой загорелся сыр-бор, на экране не видно. Ибо красивый и немногословный мужчина и красивая сдержанная женщина в одном кадре — это еще не любовь. Даже если мы застали их в постели.

Можно иностранного разведчика, перешедшего на нашу сторону, показать как персонаж сложный и привлекательный. Он может быть и умным, и смелым, и хладнокровным, и мужчиной замечательным. Он может быть даже персонажем трагическим. Но не надо его героизировать. Мне кажется, чтобы стать фигурой героической, достаточно службы в одной разведке. В двух — много. Та-



кому факту можно сочувствовать (конечно, если присутствуют маломальски понятные психологические мотивы), но не надо любоваться, создавая мелодраму, где томятся два человека, разделенные идеологией.

И еще одно. Бедные актеры! Так точно, как «Мертвый сезон», вслед за фильмами Жалакявичюса, открыл Банионис как киноактера и стал лучшей, проникновеннейшей работой актера в кино, так «Досье человека в «Мерседесе» «закрывает» замечательного актера Адомайтиса. Изнашивает его типологию — значительность, крупность, внутреннюю динамику его мужских характеров, переводя все эти замечательные качества в плоскую статуарную патетику.

В заключение — песня. Она, правда, звучит в ресторане, но силу имеет символическую. А главное, и слова и музыка — режиссерские, Г. Николаенко. Музыку, жаль, не вос-

произведешь, но слова, думаю, всех утешат.

Почему я плачу, плачу, плачу?
Потому что больно, больно, больно.
Надоело в жизни соглашаться с фальшью.
В первый раз я говорю: довольно.
Говорю тебе, что был любимым,
И годами жался мне под мышку.
Все, что было радости, пролетело мимо,
Промелькнуло как-то, словно вспышка.
Дни за днями прячутся в года.
Как же мы разделим жизнь свою?
Кто тебя поймет, как я?
Кто тебя простит, как я?
Кто так не предаст и про тебя споет?
А я спою!

Так вот. Как сказал подлинный шпион-профессионал из ФРГ в документальном фильме «Толстяк на связь не выйдет», который недавно демонстрировался по телевидению: «Деньги всем нужны, но нужно зарабатывать их честно».

●

Я отсмотрела весь репертуар студии имени Горького за 1985 год и те фильмы, которые были готовы ко времени написания статьи (август с. г.). Главное впечатление: студия детских и юношеских фильмов, как ни одна другая, добилась удивительного единства стиля. Это в искусстве, как известно, самое трудное. Как же это ей удалось? Похоже, что на студии присутствует некий «всеобщий разум». Скрижали, на которых огненными буквами написаны заповеди. Смысл этих заповедей сводится к искоренению жизненных реалий, искоренению драматизма. Как говорил сказочный шварцевский министр, у нас все миленько, все славненько, все чудненько!

Самые беззащитные — фильмы для самых маленьких.

«Детство Бемби» (авторы сценария Ю. Нагибин, Н. Бондарчук, режиссер Н. Бондарчук), где в кадре только дети; зверушки и природа, где очень хороший оператор (А. Филатов), а значит, фильм решен эмоционально, он «дышит», ухитряется быть альбомной иллюстрацией, где картинное умиление разлито столь щедро, что вспоминаешь диалог Наташи и Соленого в чеховских «Трех сестрах»: «Наташа (*Соленому*). Грудные дети прекрасно понимают. «Здравствуй, говорю, Бобик. Здравствуй, милый!» Он взглянул на меня как-то особенно. Вы думаете, во мне говорит только мать, но, нет, нет, уверяю вас! Это необыкновенный ребенок. Соленый. Если бы этот ребенок был мой, то я изжарил бы его на сковородке и съел бы».

Режиссеру показалось недостаточным, что сценарий фильма написан Ю. Нагибиным, который понимает, что такое сердечные струны. Весь фильм поставлен на котурны стихов Николая Бурляева, чтоб уж не ошибиться в чувствах, чтоб уж наверняка, наповал.

Что за чудо мне сердце открыло,
Будто солнце меня пробудило!
Словно пламя неведомой силы,
Ты вошла в меня и осветила.
Мы должны с тобою рядом быть всегда,
Я люблю тебя. А ты, родная? — Да...

«Осторожно — Василек!» (автор сценария О. Сидельникова, режиссер Э. Гаврилов) — о мальчике Васильке, который учится в нулевом классе, однако уже мечтает, ждет не дождется, когда он попадет в ПТУ и будет работать на маленьком токарном станочке, который специально для него сделал дедушка, а вор-ворюга его украл. Василек все экранное время ищет этот станочек и находит.

Фильм «Зловредное воскресенье» (автор сценария О. Ремез) — вторая постановка молодого режиссера В. Мартынова (первый фильм «Утро без отметок»). Это второе, но еще более убедительное свидетельство профессиональной несостоятельности режиссера... Здесь не только насаждается сюсюкающий тон и взрослые подыгрывают детям, здесь и дети вовсю играют, стараются. Режиссер просто не умеет монтировать эпизоды, чтобы вести действие на уровне здравого смысла. Кто куда вошел и зачем вышел — неясно. Что за люди населяют

экран и зачем они? А уж границы сна, фантазии и действительности — и Феллини не распутает. Такой вот монотонный шабаш.

●

В наши дни действие происходит в нескольких фильмах. Осторожно говорю «в наши дни», ибо даже формальное «фильмы на современную тему» о них никак сказать нельзя. Это современность на студии Горького. Время и место: Центральная студия детских и юношеских фильмов. Ее киномир. Ее золотая печать.

Главное внимание советую обратить на фильм «Внимание! Всем постам...» (сценарий Ю. Иванова, И. Вознесенского, режиссер И. Вознесенский).

Режиссер И. Вознесенский — из тех, кто самой прочной поступью шагает по экрану Горьковской студии. Из года в год. Без передыха. А чего отдыхать? Работой не обходят, не обижают. Только закончил в 1985 году «Внимание! Всем постам...». За спиной — «Признать виновным», впереди — новый фильм 1986 года «Где ваш сын?». И сценарист везде тот же — Ю. Иванов. Не в первый, и не во второй, и не в третий раз они вместе. Сугубо творческое содружество. Единство взглядов, замыслов и намерений. Миндадзе и Абдрашитов киностудии имени Горького. Но скромно. Только после вас. Авторы сценария Ю. Иванов, И. Вознесенский. Почему не по алфавиту? Не надо высовываться. Как бы режиссер-соавтор и как бы в тени. Второй. Не главный. Но присутствует.

На этот раз И. Вознесенский снимает «милицейский» фильм. Смысл таких фильмов — доказать, что милиционеры — тоже люди. Замечательные ребята. Такие вот совсем обыкновенные, но совершенно героические. Сценарий, конечно, всякий режиссер писать умеет. И песни к фильмам — тоже есть умельцы, как мы успели убедиться. Но поскольку песня — душа фильма, совершенно нельзя без нее. Итак, слова И. Вознесенского. Режиссера.

Без несчастий прожить каждый рад бы,
Хорошо б без обид, без врагов,..
А на тех, кто в беде встанет рядом,
Вы надеетесь, как на богов.
Мы не боги, а мы люди,
Просто люди из крови и плоти.
Так же трудно, так же больно,
Как и всем, нам бывает порой.
Просто это, просто это,
Просто это такая работа,
Охранять, охранять,
Охранять вашу жизнь и покой.

Словом, надо признать — «все они — красавцы, все они — таланты, все они — поэты».

События в фильме разворачиваются так. Молодой человек, едва отслужив, еще в солдатской форме, возвращается домой. И надо же беде случиться, что в автобусе какой-то мазурик залез женщине в сумочку. Солдат не стерпел, уличил его, затем погнался за воришкой, привел в

милицию. Начальник отделения тут же пригласил солдата на работу. Это первый толчок, но еще не достаточный. Войдя в свой двор, где Виктор не был два года, он наводит справки о своих дружках и узнает, что один из них посажен за хулиганство, причем сидит несправедливо — вступился за потерпевших. Вот этот эпизод уже доконал героя, и он, переменив форму на рубашку и едва обнявшись с родителями, объявляет о своем решении стать милиционером. Даже мама героя, которая лучше, чем мы, знает своего ребенка, говорит, что ей это решение кажется поспешным. Нам, зрителям, тоже так кажется. Но мы отчетливо понимаем, что его мотивы исключительно и безусловно возвышенные. Мотивы бытовые, жизненные устраняются. Даже на семейном совете мать, отец и сын решают не семейные, не личные вопросы, обсуждая выбор профессии сына, а говорят о любимом городе, о том, что разные бывают милиционеры, и даже плохие — это которые «слова цедят по чайной ложке», то есть недостаточно интеллигентно разговаривают. Словом, думают родители не о сыне, а сразу о всеобщей справедливости, не о том, по душе ли ему будет это дело, а о том, не опозорит ли их сын высокое звание милиционера, достоин ли, заслуживает ли сей чести.

Итак, профессия выбрана. Дальше следуют эпизоды, демонстрирующие, чем приходится заниматься образцово-показательному милиционеру в течение дня. Тут дела малые и большие. Наш герой на уроке криминалистики — учится составлять словесный портрет. Он внимателен на занятиях, и в финале фильма это помогает ему узнать преступника и обезвредить его на улице города. Виктор учится вежливо отвечать прохожим на их подчас надоедливые и глупые вопросы. Он попадает по вызову «убили человека» в семью, а оказывается, что здесь простой семейный скандал, и ему приходится нянчиться с маленьким ребенком. Он допрашивает в отделении милиции опытного рецидивиста и, будучи еще молодым, склонным доверять людям, говорит с ним по-человечески, за что и получает оглушающий удар по голове. Он останавливает пьяного водителя за рулем грузовика. Кстати, в это время другие, плохие милиционеры, находящиеся на линии, сделали вид, что рация не работает, и поехали получать посылку от тети на вокзал. Их немедленно выгоняют из органов. За поступки, «несовместимые с высоким званием сотрудника милиции». Товарищи и старшие товарищи их клеймят позором и отворачиваются от них: «Я не могу спокойно работать, когда за спиной такие, как вы».

Что еще делает Виктор? Приводит в дом уголовника и дает ему деньги на проезд в другой город, почуяв в нем человека на пути к истине, с напутствием: «Запомни, Сережа, везде живые люди, и все разные, в милиции тоже» (если бы — разные!).

И — конец венчает дело — Виктор распознает преступника, ловит его и получает тяжелое ранение в живот. Тут же по всей Москве раздается: «Внимание всем постам! Я «Заря» — один! Я «Заря» — один!.. При задержании вооруженного преступника тяжело ранен сотрудник милиции. Срочно требуется кровь!» И по городу мчатся милицейские машины к институту Склифосовского — работники отдают свою кровь, чтобы спасти Виктора. Дальше мы получаем информацию (голос за кадром) — операция прошла хорошо. Дальше видим Виктора на посту. Голос за кадром: «После тяжелого ранения вам, видимо, трудно будет служить в органах?» Виктор: «Я пришел в милицию, чтобы работать». Голос за кадром: «Спасибо. Всего доброго». Конец фильма.

Авторы фильма — просто-напросто бесстрашные люди. Они не боятся никакой грубой работы. Работают топором — и все тут. Их не волнуют никакие причинно-следственные мотивы ни в характере героя, ни в отношениях его с другими людьми. Их не волнует никакое соотношение с жизнью, никакая потребность све-

ряться с ней. Строят свою декорацию. Кинодекорацию киностудии имени Горького.

У них герой и героиня могут случайно встретиться на птичьем рынке. Да и как ее не полюбить! Она — медсестра и, оказывается, вышла на рынок золотых рыбок купить. Для аквариума в больнице. Чтобы у больных радость была. Такая вот орхидея взросла среди наших медсестер! Поистине гуманизм фильма достигает изысканной утонченности!

Да, милиционер — это трудная и опасная профессия. В этом не сомневается никто, кроме сотрудников киностудии имени Горького. Я вспоминаю крохотный эпизод в фильме К. Ершова «Грачи». Может быть, самый лучший в фильме. На суде по обвинению «Грачей» свидетельствуют милиционер и его жена. Бледное, напряженное лицо совсем еще юного человека, пытающегося что-то понять, его выправка курсанта-отличника. И рядом с ним, как мечущаяся птица, его молодая жена, которая торопится прикрыть, заслонить его увечье и нервно объясняет судьям: «Мой муж после ранения стал инвалидом, он ничего не слышит»... Эта пара обыкновенных молодых людей, чьи жизни искалечены ни за что ни про что, просто потому, что он, милиционер, оказался на дороге вооруженного подонка с оружием, заставляет больнее всего почувствовать ужас обыкновенной преступной жизни «Грачей».

Да, работа в милиции предполагает естественную нравственность своих сотрудников, ибо безнравственная власть страшна. И разве мы не верим в нравственность героя «Печального детектива» В. Астафьева, хоть и не тычут этой нравственностью в глаза, а как бы, напротив, говорят: и не хотел бы лезть на вилы, да нельзя иначе.

Такие фильмы, как «Внимание! Всем постам...», своей назидательной примитивностью рождают противоположную реакцию — ухмылки и цинизм. А какие мизансцены! Как снято! Это какое-то сплошное застолье! Не подумайте, что с выпивкой, боже сохрани! Просто действующие лица чаще всего ведут всевозможные разговоры за всевозможными столами, а камера через ухо одного перебрасывается к другому. Один говорит — другой слушает. Другой говорит — первый слушает.

Авторы очень озабочены, чтобы город Москва охранялся надежными людьми. Но от них самих Москву нужно охранять, ибо и смотреть не хочется на этот скучный, безликий город, снятый оператором А. Буравчиковым по принципу «все видно, никому не обидно». И то сказать: если фильм не имеет художнических задач, зачем ему изобразительное решение? Что, оператору больше всех надо? Группа единомышленников хороша тем, что в ней никто не высовывается.

Это была жизнь городская, она же, так сказать, преступная и чреватая. Есть на студии еще и деревенская, она же идиллическая и пасторальная — «Не ходите, девки, замуж» (авторы сценария С. Бодров, Н. Митина, режиссер Е. Герасимов).

Председатель колхоза решает выдать своих девушек-колхозниц замуж. Задумка у него хитрая. Организовать фольклорный ансамбль, чтобы показать своих красавиц по телевизору и чтобы мужской пол со всех краев страны приехал к нему в колхоз.

Делать председателю, как ясно из картины, больше решительно нечего. Но тут — дважды жанр. На действительность кивать нельзя. Комедия. Да к тому же комедия-лубок. А значит — узаконенная ахинея.

И зачем, в самом деле, браться за тяжелое? Ведь лубок действительно чрезвычайно трудный жанр. В кино я не помню удач, кроме «Небывальщины» С. Овчарова. Жанр требует богатейшего чувства границ условности, пластической формы, умения работать в стилистике той самой нескладушности, перевертышей, которые и не глупость вовсе, а насмешливый ум народный. Нельзя ведь попросту мышам хоронить кота, не имея к это-

му условных же средств. Получится издевательство. Нельзя поставить рядком замечательных актрис: С. Рябову, Т. Догилеву, Н. Русланову, Л. Соколову, С. Станюту и других и заставить их быть певуньями-доярками.

К тому же хоть посыл-то должен быть реальным. А тут все наоборот. На селе сейчас, как известно, парням не на ком жениться, а не девкам не за кого замуж выходить.

●

В 1985 году студия сделала восемнадцать фильмов. Двенадцать из них Госкино отнесло к первой группе по оплате. Пять — ко второй. И только один — к третьей. Это фильм «Танцы на крыше» (автор сценария А. Красильщиков, режиссер В. Волков). То есть официально он самый худший и даже единственно плохой. Мне, однако, кажется, что это лучшая картина студии. Уточняю: лучшая на студии Горького в 1985 году. То есть дело не в том, что она так хороша, а в том, что не из чего выбирать. Это во-первых. Далее. Она вовсе не лучшая в профессиональном смысле. Картины, профессионально сделанные, на студии имеются. Она единственная, где есть уголок живой жизни, где видишь узнаваемых молодых людей. Их лица, одежду, походку, словечки, манеру общения, пристрастия, вкусы, образ жизни. Их компании, танцы, стремления, ценности — все то раскованное, свободное, привлекательное, но и опасное, что есть в современных подростках. Они склонны к красивой жизни любой ценой, не задумываются о «мелочах». Подумаешь, взял без спроса у отца машину, зато вместе поехали за город, развлекались, купались, танцевали. Они любят необычное — постоянное место встречи, где устраиваются танцы — крыша высотного дома. Чувствуют они себя здесь естественно, как на паркете в своей квартире. Они красивы красотой юности — высокие, гибкие, ловкие, ладные. Замечательно двигаются, хорошо танцуют брейк-данс. Но что-то в них и настораживает. Это что-то — не в развитии сюжета, не в поступках, а в этом самом первом слое — в одежде, танцах, случайно оброненных репликах.

Молодой режиссер В. Волков (это его вторая картина, первая, сразу обратившая на себя внимание,— «Колыбельная для брата») создал коллективный молодежный портрет, истинно современный — молодых людей, ни в чем не терпящих нужды, внутренне завидно свободных, но уже тронутых гниением бездуховности. Сами их танцы — последний крик моды, брейк-данс, который они танцуют отточенно по пластике, восхитительно музыкально, а главное — совершенно ритуально, как священный танец, сами эти танцы, символ веры молодых людей, содержат в себе и безусловную чувственную красоту, и «роботизацию» человека, вызывают восхищение и оцепенение единством красоты и «механистичности». Словно это не люди, а марионетки. Это не просто танцы. А настораживающее «расчеловечивание».

Лучшие эпизоды фильма — именно те, где главный герой общается со своими одноклассниками. В монтаже этих эпизодов есть та же свобода, что в общении молодых людей; есть воздух, паузы, возможность рассмотреть их и близко, и отдаленно, услышать их потаенную жизнь, их шепоты, проговоры, а не протокольная переброска от одного к другому, столь свойственная «большому стилю» киностудии имени Горького.

Из молодежного группового портрета вырастает и образ главного героя. Причем здесь нет обычного для фильмов студии ощущения черно-белого кино. Дескать, они-то плохие, а герой-то хороший. Он — из их компании. Он — с ними. Ему нужны деньги. Бóльшие, чем дает на мелкие расходы мама. Он водит близкое знакомство с барменом из любимого кафе. Он спекулирует театральными билетами. Он такой же ухоженный мальчик «из семьи» с молочно-кисельным цветом лица и нежным темным пушком над верхней губой. Он влюблен в де-

вочку из своей компании. И все-таки он не такой, как они. В самом ритме его пребывания в картине есть что-то другое. Он не так прочно расположился в жизни. Не так уверен в ней. В нем есть «томление духа». Он как бы не поспевает, отстает от четкого механизма налаженных жестов, отношений и ценностей. Он пребывает не в осознанном состоянии работы души, а в некоторой паузе. Даже не в смятении, а в отсутствии ритма завоевания, нахрапа. Может быть, это тайно чувствует его безответная любовь, которая делится со своими подружками впечатлением о нем, явно красивом и видном мальчике: «серенький какой-то». Она чувствует сбой механического хода жизни, где все приходит закономерной чередой — школа, институт, замужество, выгодное и разумное,— неполноту «роботизации», маяту души, излишек человеческого.

Показательно, что и эта, вторая картина В. Волкова, как и «Колыбельная для брата», несет на себе родовые признаки фильмов студии имени Горького, заключена в прокрустово ложе ее заветов. Чувствуя душу подростка, умея найти героев, которым веришь, умея работать с подростками-непрофессионалами, режиссер проигрывает в сюжетном развитии картины. Возможно, сказываются слабости самой режиссуры. И все же ощущение от картины такое, как будто она сделана несколькими режиссерами.

Просто трудно себе представить, чтобы режиссер, так верно ведущий нас за своим молодым героем, пока он не делает ничего решительного, переламывает картину следующим образом: мальчик встретил рабочего человека и сразу все понял, обрел новых друзей, пошел работать на завод. Но где здравый смысл? Не может такой мальчик вот так, за здорово живешь, бросить свою компанию и прийти на завод, обрести дружбу простых парней и понять «красоту горящего металла».

Не знаю, происходили ли здесь насильственные метаморфозы, заставили ли режиссера так решать фильм, или он сам хорошо усвоил, что рабочий класс у нас в стране самый нравственный и сплошь педагогически талантливый. Только спрямление конфликта в картине — типичное для студии детских и юношеских фильмов. Даешь трудовое воспитание молодежи! Отражаешь социальную задачу общества! А как ее отразить средствами искусства — уже не важно. Важно — отметиться.

То же самое в картине «Под знаком однорогой коровы» (автор сценария А. Бородянский, режиссер Х. Хажкасимов). Это могла быть хорошая картина, если бы сообразовывалась она с правдой жизни, а не с установками киностудии: надо быть хорошим мальчиком, надо трудиться, а не искать легкой жизни.

Картина рассказывает о мальчике, живущем в горном селении Северного Кавказа, которого дед, чтобы не томился от лени, отправляет пасти коров на горное пастбище. Разговор в фильмах студии одинаково назидателен — на московских ли улицах, в горном ли селении. Здесь утверждают: пастушеская жизнь — достойнейшая. И это назидание ставится в такой контекст примитивно-отрицательных и показательно-положительных отношений, что трудно хоть чему-нибудь поверить.

А ведь есть грузинская картина «Пастухи Тушетии», после которой в пастухи, может, и не пойдешь, но в чем-то ощущаешь свою неполноценность перед этими пастухами. Есть, наконец, детский туркменский фильм «Мужское воспитание», где мальчика отдают на лето к дедушке-пастуху испробовать трудной жизни,— фильм, который ничем не погрешил перед этой жизнью. Сохранил и жесткую правду и тончайшую поэзию вхождения маленького человека в жизнь. А фильм тоже, грубо говоря, о трудовом воспитании.

В картине «Под знаком однорогой коровы» есть эпизод: гроза. Речка выходит из берегов. Овцы тонут в реке. Мальчик бросается в бурную горную речку, чтобы спасти овцу. Эпизод снят правдиво и эмоционально и дает представление о том, какой могла быть картина, если бы не привычка к спрямлению конфликта.

Такова реальная действительность в исполнении студии имени Горького. А каковы уроки прошлого? Уроки истории?

●

Фильм «И на камнях растут деревья» С. Ростоцкого удачей не назовешь. Возможно, потому, что режиссер взялся за дело для себя новое.

Строго говоря, это не исторический фильм. Трудно ему быть историческим ввиду неполноты наших знаний о культурных, бытовых и прочих реалиях жизни славян первых веков нашей эры. Картина неизбежно должна была складываться как приключенческая, не стыдясь своего жанра. Ее неудача — в несоответствии приключенческого сюжета и эпической интонации. Жанровая чересполосица сказывается на интонации фильма. Он развивается не как арена борьбы людей с природой и между собой (хотя это заложено в сюжете), а как торжественное былинное действо, где все кинематографические фактуры ласкают взгляд ухоженностью фактур условно-сказочных. Этот разнобой приводит к иллюстративности, благостности, отказу от истории как драмы.

Историческая тема всегда была в нашем искусстве темой патриотической. Но это не значит, что идея любви к родине должна умозрительно обрамлять фильм. Пафос патриотического радения о возвращении на родину не соответствует скромности и безвестности главного героя — Кукши, которого норманны умыкнули из родной земли и который упрямо мечтает вернуться, отвергая любовь, власть, почет и злато. По-настоящему мы не видим, чем связан Кукша с родиной, что он оставил там, чем она ему дорога. Принимая его стремление как данность, фильм лишается действенности, а поступки героя — внутренней непреложности, страстности. Интонация фильма становится сентиментально-назидательной.

И все же время этого фильма — слишком далекое прошлое, чтобы мы были чем-то лично задеты. Да и воспринимается он не как история, а как заторможенное приключение, сказка, костюмный фильм.

Иное дело, когда время действия фильма — история живая, как в фильме «Вера» — начало XX века или в «Господине гимназисте» — 1920 год.

Интерес к истории сегодня огромен. Может быть, он первенствует в тематическом предпочтении читателей и зрителей. Во всяком случае главный редактор «Роман-газеты» В. Ганичев в дискуссии «Книга: читать или иметь» («Огонек», 1986, № 33) это подтверждает результатом проведенного анкетирования среди широкой

читательской массы. Первое место по интересу занимает историческая проза.

Думаю, и в кинематографе этот интерес существен. Здесь, очевидно, сходятся два зрительских пристрастия — к правде и к драматизму. История для читателя, зрителя — это то, что было на самом деле, имеет познавательный интерес, и одновременно история — это конфликтное событие, арена борьбы характеров, судеб, убеждений. История — это документ и драма.

Оба фильма, «Вера» (автор сценария С. Розен, режиссер И. Мусатов) и «Господин гимназист» (автор сценария В. Спирина, режиссер Ю. Борецкий) обращены к одной из главных духовных проблем нашего искусства — интеллигенция и революция. Как приходили в революцию те, кто обстоятельствами жизни, социальной принадлежностью, знакомствами, связями, жизненным укладом были связаны с правящим классом, с существовавшей государственностью.

Удивительная беспечность и благодушие царят в обоих фильмах. Нет, нет, все в них есть — и выстрелы, и казни, и смерти, но какое все игрушечное, невсамделишное, салонное. Детское, поистине детское!

1920 год. Эвакуация белой армии. Бои на улицах. Герой — подросток, гимназист. Сегодня мы уже не можем отрешиться от того, что это материал «Белой гвардии» и «Дней Турбиных» М. Булгакова. Тема Б. Лавренева, Л. Славина, Вс. Иванова и многих других советских писателей. Это время мучительнейших раздумий, крушения одной веры, поисков другой, напряженнейших мировоззренческих споров и решений. А от «Господина гимназиста» такое ощущение, что его режиссер так и не вышел из счастливой гимназической залы, где праздновали Новый год, танцевали и пели томные романсы. И это несмотря на обилие последующих грозных событий. Правда, в отступающей белой армии оказывается всего один негодяй Балкович, который грубо обращается с простым солдатом, остальной белый народ — вполне революционный.

И вот уже главный герой Игорь, начав с утверждения, что «большевики погубили Россию», становится на сторону революционного народа и помогает сочинять воззвание к народу, предлагая в поэтическом порыве сочинить его в стихах. А когда перековался — неизвестно, ибо события, хоть и имеются в наличии, движутся настолько поверх души героя, что ни в какое соприкосновение с ней не входят. Это такой фильм с заниженным возрастным цензом. Ну, может быть, для десяти-двенадцатилетних, которые будут его смотреть на уровне фабулы. Впрочем, его прекраснодушная эстетика, как выяснилось, закономерна. На творческой конференции студии режиссер фильма Ю. Борецкий

утверждал, что искусство надо делать добрыми руками, чтоб все видели, какие наши предки были красивые.

А зачем, позвольте спросить, нужно видеть наших предков красивыми? Что это за задача для искусства?

Думаю, что искусство все же не дом моделей и не сиротский приют. И делать его нужно прежде всего руками талантливыми.

Но вот уж когда и где наши предки были красивыми, так это в фильме «Вера»! Фильм доводит принципы декоративного историзма студии имени Горького до апофеоза.

Героиня, Вера Сергеевна Протасова,— собирательный образ девушки из дворянской семьи, ставшей на сторону революции. Ну, так это же просто невозмутимая маркиза, благородная до кончиков пальцев!

Помню, помню, как во времена моей юности благородные маркизы в трофейных фильмах восходили на эшафот в отглаженных кружевных воротничках и манжетах. Величавой поступью и не дрогнув бровью. Так и наша героиня ведет свою роскошную революционную жизнь под сладкие звуки расслабленного фортепиано, в отглаженных платьях, в интерьерах с мебелью красного дерева, не меняя яблоневого цвета лица как в гостиной, так и в одиночной камере Петропавловки или после нескольких лет ссылки. Всегда свежа, как роза, и только что от портнихи.

Помню, я обомлела, прочитав в «Литературном наследстве» последнее письмо Софьи Перовской к матери перед судом и казнью. Она утешала дорогую маму и просила только одного — прислать ей свежий воротничок и манжеты, «а то нужно для суда хоть несколько поправить свой костюм, тут он очень расстроился». Женщина, она думала о том, чтобы не выглядеть на суде жалко, неряшливо, сломленно.

А наша Вера — и в тюрьме, как на балу!

А какие мотивы прихода в революцию! Построили на опушке леса крестьянскую избу, около которой ряженные под крестьян актеры хлеб молотят. Проезжая мимо избы на лошади в костюме амазонки, Вера Сергеевна сообщает своему спутнику, что не может жить спокойно, «когда страдает так народ». А чего он страдает-то? Ну, подумаешь, «крестьянка» несколько разочков по снопу ударила. Но платьишко-то на ней не хуже, чем дворянское на Вере, серенькое такое, монохромное, «объемное», как сейчас модно. И сама гладкая. И изба справная. И в живописном месте стоит — на опушке леса.

Вполне преуспели авторы киностудии имени Горького и в изображении противуположного революции лагеря. Это раньше, давно когда-то, оглупляли и примитизировали идейных врагов. Сейчас ситуация в корне переменилась. Жандарм — это просто отец родной. Должность у него, прости господи, собачья, чтоб революционеров ловить, а душой-то, голосом, манерами, широтой интеллекта, глубиной культуры и глобальностью человеколюбия он — существо высшего порядка. Просто страдает на глазах, когда кто из его филеров недостаточно любезен с революционерами.

Фильм скроен и сшит по канонам ширпотреба. Есть в нем и адюльтер героини с собственным мужем. Разделяют героев только взгляды. Он — человек глубоко порядочный, тонкая музыкальная натура, но над схваткой оказался, не хочет пачкать ризы. Его и прихлопывает жандармская пуля, чтоб не мучился. Выбрать он, видите ли, не может, когда так ясно, что революционеры в лице его жены — правы...

Есть на студии и еще один поучительный исторический фильм — «Русь изначальная» (авторы сценария Г. Васильев, М. Ворфоломеев, режиссер Г. Васильев). Отсылаю читателей к его разбору в № 8 «ИК» за 1986 год (Л. Нехорошев. «История и декорация»).

●

Великая Отечественная война — это тоже история. Мы просто не называем

ее историей, ибо в нашем сознании она не стала еще прошлым. Война — это не пережитое, а переживаемое прошлое. Мы живем не только среди памятников, братских могил и обелисков, но и среди отцов, дедов, мужей, братьев, сестер, которые воевали. Мы — дети и внуки этих людей.

Когда мы говорим: фильм о войне,— нам не нужно уточнять, о какой войне идет речь. Это наша война.

Мы говорим: тема войны, а не историческая тема, ибо определяем не только страницу нашего прошлого. Это наша нравственная высота.

Тема войны в искусстве — самое трудное, но и самое легкое. Каков художник. Ведь война — как бы готовая, уже заданная драма. Человек в экстремальных обстоятельствах. Страдания, гибель, подвиг — все под рукой, чего стараться. Есть и эмоциональное, и возвышенное, и воспитательное.

Именно так — на трижды отработанных сюжетных схемах и выдохшемся казенном пафосе — и ставят фильмы о войне на киностудии имени Горького. Неудивительно, что и меж собой фильмы схожи, как близнецы-братья. Я говорю о «Тайной прогулке» (сценаристы Е. Кленов и Ш. Усубалиев, режиссер В. Михайловский) и «Постарайся остаться живым» (сценарист А. Беляев, режиссер Г. Иванов).

В «Тайной прогулке» отряд разведчиков получает задание перевести через линию фронта разведчицу же, литовскую девушку Ниеле. В «Постарайся остаться живым» десантники получают задание захватить мост, и в этом им помогает литовская девушка Алдона. И в том и в другом случае парни весь фильм идут через леса и поля к намеченной цели, а их косят и косят вражеские пули. Почти все они погибают, но задание, конечно же, выполняют. «Какие ребята здесь полегли!» — констатирует в финальной реплике о ребятах обоих фильмов герой «Постарайся остаться живым», который постарался и остался живым.

«Просто выполняя свой долг, жертвуют они своими жизнями, не задумываясь над тем, что совершают подвиг», — так безоблачно и яснолико сказано в аннотации к одному из фильмов.

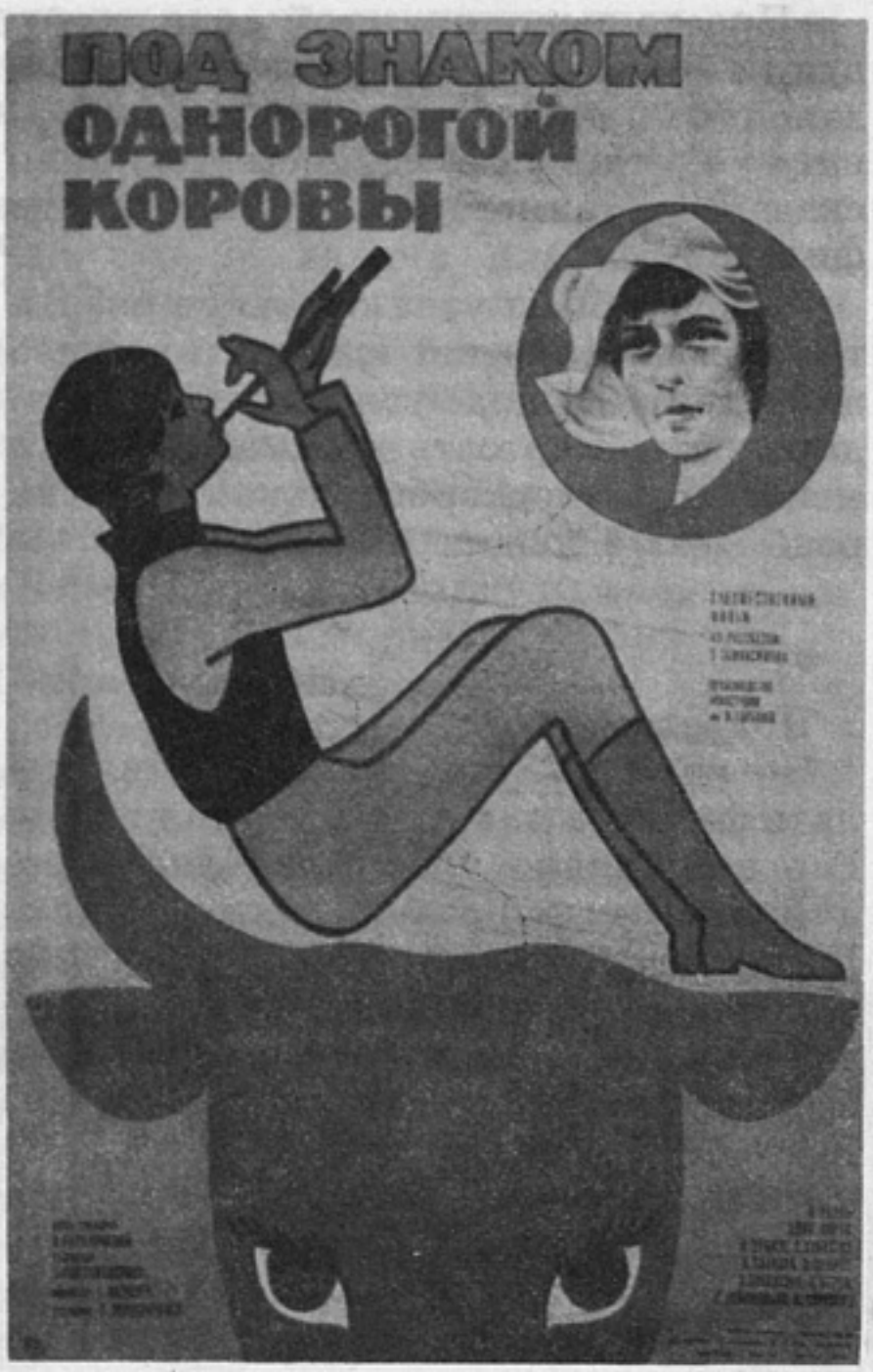
Да, если б мы узнали, какие ребята тут полегли! Но нет ни лиц, ни судеб в фильмах, одна угнетающая стандартность, стертость художественного мышления, оскорбительная, когда речь идет о людях на войне.

●

Подведем итоги.

Не умея или не имея желания делать фильмы для детей, студия имени Горького давно уже поставляет продукцию для взрослых, только хуже. Детский фильм здесь — это такая уловка, игра в прятки. Ведь приказано выжить. Детский — значит не бездарный, не посредственный, нет. Детский — он и есть детский. Это фильм для малоумных, еще не вполне вошедших в разум. Ну, как вы не понимаете: дети не сложного, ни тяжелого, ни печального, ни злого, ни правдивого, ни серьезного, ни смешного не поймут. Дети поймут только скучное, сладкое и поучительное. Кушай, детка, кушай!

Возникает вопрос: нужна ли нам единственная в мире студия — Центральная студия детских и юношеских фильмов? Может быть, действительно детскому фильму лучше производственно существовать в рамках взрослого и оптимальное решение — не специальная студия, а объединение на «взрослой» студии, как это было с объединением «Юность» на «Мосфильме»? Тем более что объединение это возрождается. Может быть, превратить Центральную студию детских и юношеских фильмов имени Горького просто в студию имени Горького, где тоже будет объединение «Юность». Или «Аленкий цветочек». Или «Красная шапочка». Главное, чтобы уши волка не высовывались из-под шапочки. Чтобы режиссеры уже на законном основании, а не исподтишка и без хитростей делали



фильмы для взрослых. Ведь детский фильм не избавляет авторов от комплекса неполноценности по отношению к взрослому фильму. Хоть дай мешок денег и на постановку, и в вознаграждение. Хоть показывай фильмы на вечерних сеансах. Престиж не тот. Да и, серьезно говоря, есть проблемы, а главное — методы их решения, которые требуют обращения к фильмам взрослым.

Действительно, мало таких режиссеров, которые хотели бы делать только детские фильмы. Но зачем же нам плодить режиссеров, которые, как сказал когда-то Илья Фрэз, готовы на все, даже снимать детские фильмы? Ну, не хотят они снимать детские фильмы! Вот уже специальные наборы организовывались и во ВГИКе и на Высших режиссерских курсах, но что-то никто из выпускников не рвется в детское кино. Может быть, правда, по-настоящему не хотят или не умеют их найти и привлечь.

Мое мнение такое, что детскому фильму, в рамках студии ли, объединения ли, как нигде, нужны режиссеры на договоре. Полагаю, что один-два детских фильма почти каждый режиссер захочет сделать. По собственной воле, а не по привходящим обстоятельствам. Ведь все мы — бывшие дети, подростки, юноши, и встреча с детством — с Томом Сойером, Винни-Пухом, Мальчишем-Кибальчишем — это встреча с тем миром, который в нас не умирает. Не должен умирать. И детскому фильму нужно выбирать именно из них, желающих. А не из тех, кто под рукой оказался. Хотя и со своими режиссерами разобраться студии тоже не грех.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени Горького — это какая-то Зона, подчиняющаяся таинственным и загадочным законам. Человек, попадающий в нее, или пропадает вовсе, или изменяется до неузнаваемости. Хочу напомнить лишь некоторые имена-вехи этих загадочных явлений.

В 1968 году — подумайте, в 1968! — Марк Осепьян по сценарию Евгения Григорьева поставил фильм «Три дня Виктора Чернышева», который сразу стал чистой классикой, точкой опоры, первоисточником художественной энергии фильмов о молодежи и для молодежи. Где теперь режиссер Марк Осепьян? В какую черную дыру он провалился? Ибо нельзя ведь считать настоящим продолжением его режиссерской работы то немногое, что вышло на экран с маркой студии Горького за двадцать лет после «Трех дней...».

В 1978 году режиссер Н. Хубов снял картину «Предательница», поразившую всех режиссерским мастерством, знанием и сочувствием миру подростков, умением с ними работать, умением показать их в живой разности и подлинном драматизме. Что же произошло с режиссером в следующей картине «Эскадрон гусар летучих»? Его же просто узнать нельзя! Картина снята как будто другим че-

ловеком. А дальше — тишина.

В 1967 году после ВГИКа пришел на студию Дмитрий Крупко. Сокурсники считали его самым талантливым. А курс был роммовский, не из слабых. Его закончили Сергей Соловьев, Динара Асанова, Виктор Титов и другие режиссеры, представлять которых нет необходимости. Но незабываемые курсовые работы Мити Крупко счастливые современники помнят как высокое искусство. А на студии имени Горького Дмитрий Крупко лет пятнадцать назад сделал единственную работу — «Считайте меня взрослым», которую можно считать образцом детского примитивизма. Под страхом смертной казни не признаешь ее фильмом Мити Крупко.

Пример из свежих. На студию недавно пришел из хуциевской мастерской молодой режиссер Михаил Ведышев. Сразу, надо сказать, получил работу. Единственный дебют 1985 года — это его, ведышевский дебют. Фильм «Сделка». И был бы неплохой фильм, если бы мы ничего не знали о режиссере Ведышеве. Профессиональный, хорошо снятый, без развесистой клюквы, с убедительными героями и прочерченными отношениями. Но кто смотрел дипломный фильм Ведышева «Очерки бурсы», фильм с отпечатком истинной режиссерской индивидуальности, а не просто свидетельство знания ремесла, тот не узнает режиссера в элегантном, в серебристо-серой гамме, чуточку усталом политическом детективе.

По каким принципам одним режиссерам, проявившим себя разве что в упрямой склонности срабатывать «ярко-серые» фильмы, на студии из года в год дают возможность лепить эти блочные кварталы, в то время как другие не работают совсем или работают крайне редко — тайна сия велика есть.

Да еще и активные мальчики такие выросли из тех, кто снимает! Требовательные такие! Обидчивые! На творческой конференции просто бойцами себя показали. Мы, говорят, молодые. Заберите, говорят, финансы, аппаратуру, пленку у старых и отдайте нам. Высчитывают: в первом объединении, мол, нам помогают, а во втором и в третьем — нет. Просто диву даешься. Вспоминаешь дискуссию о молодых в «Литературной газете», где на одном развороте слева неграмотные молодые сердито спрашивают: «Почему нас не печатают?» А справа пожилые резонно им отвечают: «А зачем вас печатать?..»

А вот Андрей Эшпай, придя на студию после ВГИКа, где снял хороший, человечный фильм-диплом «Звана», уже несколько лет ходит неприкаянный и не получает постановку. Мало того, на творческой конференции приводили факт вопиющий по отношению к молодому режиссеру — его замысел, его заявку передали другому. Это уж прямо разбой на большой дороге.

Почему от фильма к фильму все более допотопным каким-то, обессиленно сентиментальным, нафталинным становится молодой талантливый режиссер Николай Лырчиков? И почему он выбирает, кстати, на детской студии героев, которые по возрасту находятся в предынсультном состоянии?

Ну, Зона, Зона. Таинственная, загадочная Зона. Как говорил на V съезде кинематографистов Ролан Быков: «Это так устроено».

В отличие от режиссеров сценаристы, работающие только или преимущественно в детском кино, у нас есть. Видимо, потому, что они ближе к литературе, тому виду искусства, который не сомневается в существовании «детского». Тут есть чем гордиться. Можно назвать и Юрия Клепикова, и Семена Лунгина, и Георгия Полонского, и Михаила Львовского и других.

В детском кино они-то есть. А вот на Центральной студии детских и юношеских фильмов их нет.

Вот что говорил в свое время Сергей Аполлинариевич Герасимов о сценарной политике студии: «...можно выделить вещи, несомненно удавшиеся, прежде всего «Чужие письма» И. Авербаха по сценарию Н. Рязанцевой, работы Д. Асановой по сценариям

Ю. Клепикова и Г. Полонского, фильм «Сто дней после детства» С. Соловьева по сценарию А. Александрова. К удачам можно отнести также и фильм «Розыгрыш» В. Меньшова по сценарию С. Лунгина и «Дневник директора школы» по сценарию А. Гребнева. Но самое удивительное, что среди названных картин нет ни одной картины студии имени Горького, хотя почти все сценарии этих лент побывали в нашем сценарном отделе»[1].

Можно было бы еще вспомнить, что режиссер «Соучастников», фильма, вызвавшего за последние несколько лет большой интерес, Инна Туманян писала: фильм появился только потому, что сценарий готовила Центральная сценарная студия, в сценарном портфеле Горьковской студии он был бы немыслим.

Можно было бы, напротив, спросить Александра Лапшина, которого я знаю как талантливого сценариста и порядочного человека, какая костлявая рука заставила его принять участие в такой акции, как «Координаты смерти» (автор сценария А. Лапшин, Хоанг Тик Ти, режиссеры С. Гаспаров, Нгуен Суан Тян), о которой говорить мне не позволяет глубочайшее уважение к вьетнамскому народу — это сопостановка.

Нет на Центральной студии детских и юношеских фильмов или почти нет ни наших детских сценаристов, ни детских писателей, немалочисленных в Советской стране. Зато снимаются ленты по сценариям неизвестных авторов, неизвестно чем приглянувшихся студии. И конца этому не видно.

Я не читала сценариев 1987 года. Поэтому воспользуюсь горячими словами, сказанными, может быть, в полемическом задоре молодым актером В. Антоником с трибуны творческой конференции студии: «Я не избалован предложениями режиссеров. Но, считаю, достойнее строить коровники в наших селах и этим зарабатывать на жизнь, чем сниматься в фильмах студии Горького. Я прочитал пять сценариев плана 1987 года. Четыре из них хочется отнести прокурору».

•

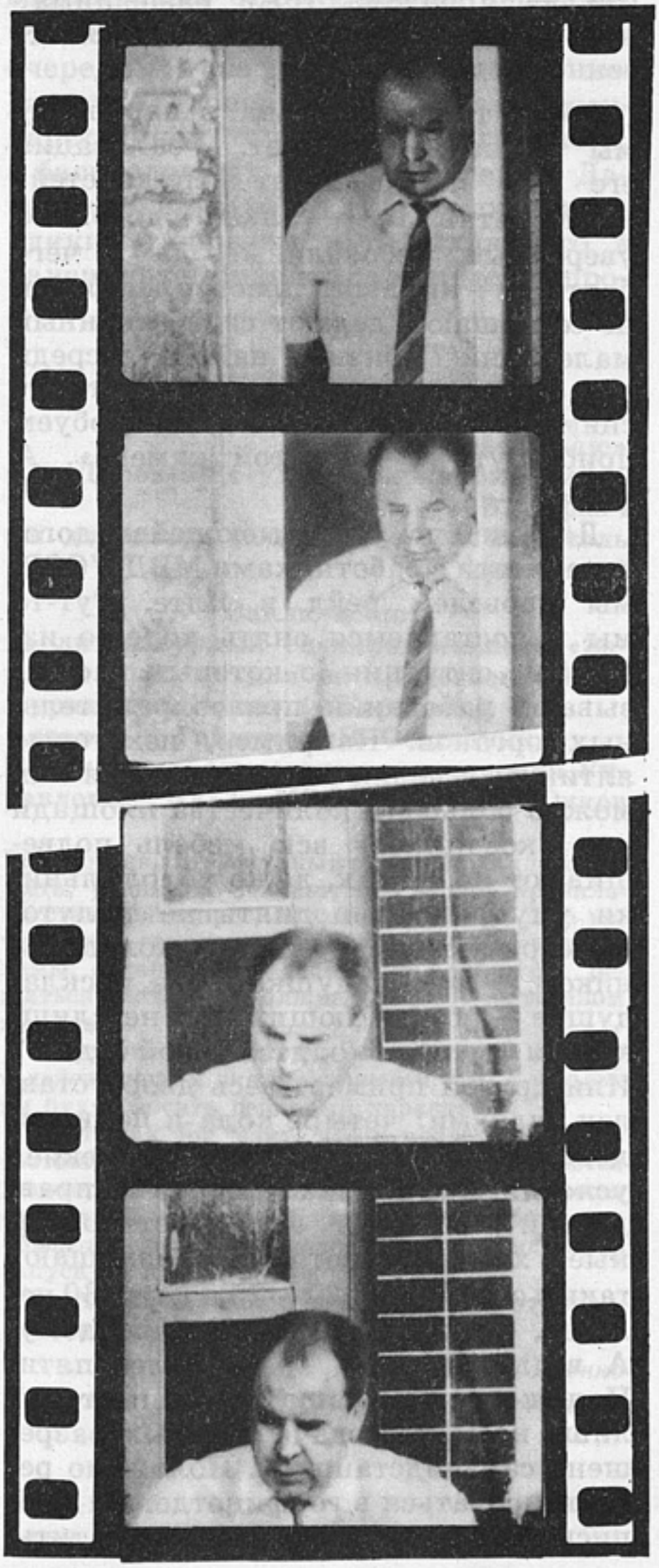
«Надо что-то делать»,— как сказал бы следователь Ермаков в фильме «Остановился поезд».

---

[1] «Искусство кино», 1978, № 1, с. 42.

За право быть собой

Одно включение кинокамеры, пять метров пленки стали поводом для серьезного конфликта.



В седьмом номере «ИК» была помещена статья режиссера «Укркинохроники» В. Оселедчика, в которой молодой документалист на примере конкретных фильмов своей студии рассматривал порочную практику ведомственного подхода к оценке в документальных лентах экранного постижения жизни, стремления руководства студии и Госкино УССР путем многочисленных согласований переложить с себя ответственность за поставленные в фильмах актуальные жизненные вопросы. Такая политика, как справедливо отмечал в статье «Фильм, а не киноколодка», опубликованной в «Правде», директор Ленинградской студии кинохроники В. Кузин, направлена на то, чтобы снять с авторов фильмов и с коллектива студии чувство социальной и творческой ответственности за дело своих рук. Полагаем, что, прочитав публикуемую ниже подборку официальных документов, связанных со съемкой В. Оселедчиком сюжета для киножурнала (после опубликования статьи!), читатели согласятся с заголовком этой публикации, который, как видите, претерпел по сравнению с названием статьи В. Оселедчика «Без права быть собой» минимальное, но чрезвычайно существенное изменение. Итак — «За право быть собой».

Л. ГАЙДУЧОК,
В. ОСЕЛЕДЧИК

Загнали в угол

Сценарий сюжета для сатирического журнала «Жорна» («Жернова»)

Проблемы, которые мы намерены поднять, не будут решены ни завтра, ни послезавтра. В летний сезон Крым смог бы обласкать всех желающих отдохнуть у моря, но — увы! — он к этому не готов.

Да и не только Крым. Кавказ, Каспий, Азовское море — летом в нашей стране каждый, имеющий право на отдых, вправе заявить и о праве на отдых у моря. Но, вынуждены повториться, море этого права на сегодняшний день, к сожалению, обеспечить не может.

Это — одна сторона проблемы, гражданская, решением которой должно заниматься в государственном масштабе.

Другая — тоже гражданская: пользуясь ситуацией, когда тысячи и тысячи людей стремятся на юг, мощный отряд обитателей южных городов подстерегает их в аэропортах, на авто- и железнодорожных вокзалах и предлагает свои услуги. На их языке это называется «предложить угол». Да, начинается с того, что предлагают, но весьма часто оказывается, что «загоняют в угол», естественно, скрывая все это от финансового надзора, чтобы побольше денежек осело в собственных карманах.

Итак, авторские позиции, цели и объекты съемок обозначены. Начнем!

Первый эпизод нашего кинофельетона происходит в аэропорту Симферополя. Одним из авторов эта ситуация пережита лично. Была середина мая. Возвращаясь из командировки по Крыму, он приобрел билет на ночной рейс и несколько часов до отлета коротал в аэропорту. За эти часы к нему подошло человек десять — мужчины и женщины, пожилые и совсем молодые — с одним и тем же предложением: не желает ли он снять угол в Ялте, Алуште, Евпатории и т. д. Сулились сказочные условия: море рядом, постельное белье меняется раз в неделю, можно договориться и о фруктах, ну, а если вы с подругой — проблема тоже разрешима: будет отдельная комната, но, естественно, подороже...

Вот с такого эпизода в аэропорту мы и начнем сюжет. Реализация его не представляет трудностей: «углосдатчики» — люди довольно уверенные, небоязливые, да и чего бояться — никакого преступления они не совершают, делают свой законный маленький(?) бизнес, найдутся среди них и такие, которые охотно станут сниматься. Если нет — попробуем прибегнуть к «скрытой камере». А дальше...

Дальше, по уже имеющейся договоренности с работниками МВД УССР, мы проведем рейд в Ялте. Тут-то мы и постараемся снять хорошо известные ситуации, о которых рассказывают работники правоохранительных органов. Например, некоторые ялтинцы в целях высвобождения как можно большего количества площади под «коечников» всю мебель подвешивают на стенах, даже холодильники умудряются поднять на полутораметровую высоту. А под холодильником — раскладушка, а на раскладушке — отдыхающий. Но не слишком ли дорого обходится такой отдых? Или другой пример: весь двор уставлен будками: четыре кола и полиэтиленовая пленка от дождя. «Райские» условия для отдыха у моря, не правда ли? И ведь есть гостеприимные хозяева, которые размещают таким образом по 20—25 и даже 30 человек, целые пансионаты на дому. А ведь положено — не более пяти. Положено приглашать нанимателей лишь на места, сдача которых разрешена санэпидстанцией. Положено регистрироваться в горфинотделе и прописывать жильцов, а налоги платить.

Но это на бумаге. А алчность — она весьма часто оказывается сильней закона и побуждает обходить его.

Но не будем ограничиваться только моральным обликом «углосдатчиков», хотя это и важный вопрос, хотя их махинации лишают только ялтинские финансовые органы существенной части ежегодных доходов, выражаемых семизначными цифрами.

Давайте вспомним о многочасовых очередях в кафе и столовых, о недостатке овощей и фруктов в государственной торговле в разгар лета, о баснословных рыночных ценах. Давайте сравним бюджеты отдыхающего «диким» образом и отдыхающего в пансионате. Давайте зададимся вопросом, почему, получая миллионные прибыли от неорганизованных отдыхающих ежегодно, городские власти не находят необходимых средств на создание должных условий для этой категории отдыхающих, почему их судьба отдана в руки «частников», причем порой далеко не чистые руки? Почему каждое лето миллионы отдыхающих должны довольствоваться такими условиями либо отказывать себе в удовольствии (в том числе и по финансовым соображениям) отдохнуть на берегу моря?

В этом мало смешного. Гораздо больше — грустного и постыдного для страны, столь богатой теплыми морями и солнечными берегами.

«Утверждаю»
Директор студии «Укркинохроника»
В. Деркач
(за директора подписал его заместитель И. Артеменко)

Заключение
на литературный сценарий сюжета «Загнали в угол» для сатирического киножурнала «Жорна» («Жернова»).
Авторы Л. Гайдучок, В. Оселедчик.
Консультант заместитель начальника Управления БХСС МВД УССР Е. Юдков

Рассмотрев литературный сценарий данного сюжета, редакция считает, что в нем правильно ставится вопрос, касающийся не только нетрудовых доходов «койкосдателей», но и проблемы организации отдыха трудящихся, решаться которая должна в государственном масштабе.

Отсутствие в сценарии конкретных адресов и действующих лиц объясняется тем, что съемки будут носить рейдовый характер.

Учитывая тот факт, что с представителями соответствующих контрольных органов имеется договоренность об их содействии и помощи съемочной группе во время ее работы на объектах, редакция рекомендует сценарий к запуску в производство.

Дикторский текст будет написан в уточненном виде во время монтажа сюжета.

И. о. главного редактора В. Костенко
Отв. редактор Н. Товстенко

Документы печатаются без редакционной правки.

Председателю Президиума
Верховного Совета УССР
тов. Шевченко В. С.

Уважаемая Валентина Семеновна!

Происшедшее со мной вынуждает обратиться к Вам.

Находящиеся здесь в Ялте работники «Укркинохроники» Оселедчик В. Д., Керсек И. В., Оселедчик Д. Л., Паначевский Ю. К., Загороднюк О. В. допустили в отношении меня грубое нарушение норм и правил, граничащее оскорблением личности, недопустимое официального лица.

18 августа, в 8. 20 утра при выходе из дома я был скрытно из кустов отснят кинокамерой. Подозрительное поведение неизвестных лиц привлекло мое внимание, и я, полагая, что действия совершаются преступным или негативным элементом и учитывая попытку скрыться, с помощью работника исполкома их задержал. К моему удивлению, задержанными оказались Оселедчик В. Д., Керсек И. В. Третий, находившийся в машине, сбежал.

Этот инцидент сам по себе необычен, но у меня, как коммуниста и руководителя, возник и другой вопрос: на каком основании за мной установили слежку лица, не знавшие до этого моего адреса и режима работы.

Мое обращение к Вам диктуется тем, что эти лица действовали сознательно, видимо, с чьей-то санкции и в неблаговидных целях.

Я, бывший хозяйственный и партийный работник, недавно избран председателем горисполкома и, как коммуниста, меня беспокоит, почему проведены слежка, скрытое фотографирование и почему эти действия совершены по отношению к представителю советского

аппарата? А это, по моему глубокому убеждению, дело политическое и кое-кого, видимо, надо серьезно поправить.

Считаю подобные акции в адрес руководителя советских органов недопустимыми, а данный случай может стать предметом для серьезного изучения стиля работы соответствующей организации.

Убедительно прошу Вас, уважаемая Валентина Семеновна, рассмотреть изложенное и дать оценку случившемуся.

С уважением
председатель Ялтинского горисполкома
В. Баранов

Председателю Ялтинского горисполкома тов. Баранову В. В.

Уважаемый Валентин Владимирович!

Вынуждены принести Вам жалобу на действия начальника УВД г. Ялты полковника Резниченко.

Как Вам известно, 18 августа 1986 г. в 8 час. 45 мин. при проведении киносъемок по ул. Манагарова, дом 1«А» мы были задержаны без всяких на то оснований на 1 час 40 мин. вызванным Вами начальником УВД т. Резниченко.

Мы вполне понимаем и в определенной мере можем объяснить Вашу излишнюю резкость и возбуждение в вышеизложенной ситуации, поскольку Вы против желания стали объектом проводимой нами киносъемки. Однако мы ни в коей мере не можем понять действий полковника Резниченко как должностного лица, находящегося при исполнении своих служебных обязанностей.

Во-первых, как известно, не возбраняется проведение киносъемок любых объектов на территории города, за исключением секретных. Этого вполне могли не знать Вы, но это не могло не быть известно т. Резниченко, как представителю правоохранительных органов. Таким образом, задержание им нашей съемочной группы за проведение киносъемки объекта, не являющегося секретным, незаконно.

Во-вторых, причина задержания: «для выяснения личностей» также необоснована и надумана, поскольку еще на месте задержания мы предъявили т. Резниченко свои документы и, следовательно, последовавшее за этим наше задержание было необоснованным и незаконным.

В-третьих, совершенно непонятно грубое и вызывающее поведение т. Резниченко по отношению к нам, выразившееся в демонстративном обращении к нам на «ты», в употреблении бранных слов «хамы» и «подлецы» по отношению к нам и «скотское дело» по отношению к нашей работе (в частности, цитирую: «Если бы мы знали, что вы такие подлецы, мы бы вам гостиницу не заказывали»), в неуважительном тоне разговора, имеющем, с нашей точки зрения, цель спровоцировать нас на ответные грубые действия.

Мы просим Вас разобраться в изложенных нами претензиях и дать должную оценку действиям начальника УВД г. Ялты т. Резниченко. Уверены, что Ваше личное участие в изложенной конфликтной ситуации не помешает Вам быть справедливым и беспристрастным.

С уважением
В. Оселедчик, кинорежиссер, И. Керсек, кинооператор

Директору Украинской студии хроникально-документальных фильмов т. Деркачу В. Д.

Объяснительная записка

По факту жалобы председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. могу сообщить следующее:

7 августа 1986 г. вместе с группой (оператор И. Керсек, ассистент оператора О. Загороднюк, звукооператор Ю. Поночевный) я выехал в г. Ялту для производства съемок по сюжету СЖ-86-8 «Загнали в угол» для сатирического киножурнала «Жернова» № 4. Цель сюжета: анализ сложившейся в г. Ялте ситуации, создающей условия для извлечения значительным количеством лиц нетрудовых доходов из сдачи помещений под жилье для неорганизованных отдыхающих, а также (цитирую по сценарию): «...почему, получая миллионные прибыли от неорганизованных отдыхающих ежегодно, городские власти не находят необходимых средств на создание должных условий для этой категории отдыхающих...»

Приступая к работе над сюжетом, я решил (принципиально!) не скрывать ни целей, ни объектов съемок по сюжету, поскольку был уверен, что руководство города должно быть не менее, а даже более нас заинтересовано в разрешении изложенной ситуации. Дальнейшие события показали, что я — увы! — весьма ошибался, во всяком случае, в работе с нами у различного ранга руководителей г. Ялты отчетливо прослеживался лишь один мотив действий: любыми методами избежать гласности и критики в свой адрес.

В доказательство вышесказанного привожу хронологию работы в г. Ялте.

8.08.1986 мы прибыли в г. Ялту и связались с начальником ОБХСС УВД майором Стасенко В. Т., который был извещен о целях нашей работы консультантом фильма заместителем начальника Управления БХСС МВД УССР т. Юдковым. Однако вопросы сдачи жилья оказались в компетенции не его, а паспортной службы (начальник — подполковник т. Ляховой В. В.).

9.08.1986 мы встретились с т. Ляховым и договорились о проведении в понедельник, 11.08.86 г., в 6 час. 30 мин. утра рейда по помещениям, сдаваемым в наем под жилье отдыхающим, совместно с работниками паспортной службы, в том числе и с т. Ляховым. Точно в указанное время съемочная группа прибыла к УВД, однако группа работников паспортной службы для проведения рейда не явилась. Мы прождали с 6 час. 30 мин. до 10 час., однако назначенный рейд не состоялся. Я попытался разыскать подполковника т. Ляхового, однако он, не сочтя нужным ни встретиться с нами, ни объясниться по поводу срыва по его вине им же назначенного мероприятия, убыл, как нам было сказано, «по служебным делам» в исполком. Встретиться с ним я смог лишь в 14 часов. Приняв меня, т. Ляховой сообщил, что помогать нам в работе он не намерен, что указаний по этому поводу он не получал и что ему еще «нужно выяснить, на кого мы (т. е. наша съемочная группа) работаем». В заключение он пообещал, что окажет группе необходимую помощь, если получит указание начальника УВД г. Ялты полковника т. Резниченко.

В 14 час. 15 мин. — я на приеме у т. Резниченко. Свой отказ оказать нам помощь он сформулировал следующим образом: «В Ялте лиц, извлекающих нетрудовые доходы из сдачи жилья, не имеется, и делать вам здесь нечего», «Это мне взять и самому свою шею под удар подставить». Задаю вопрос: «Вам не кажется, что ваша позиция не согласуется с линией партии на расширение критики и гласности?» Ответ: «А вы слышали, что сказал Михаил Сергеевич во Владивостоке? Что в центральных газетах критики много, а на местах все хотят выглядеть хорошо. Вот и у нас так. Мне ваша критика не нужна». Задаем следующий вопрос: «А как же быть с указанием МВД УССР об оказании нам помощи?» Ответ: «МВД далеко, а горком близко. Я работаю сначала в Ялте, а потом уже в МВД». Я не преувеличиваю ни единого слова.

После моего пребывания в горкоме КПСС с 15 до 18 часов, после продолжительной беседы с заведующим отделом административных органов т. Мурдидом А. П., после согласования им вопроса о проведении съемок с секретарями горкома КПСС тт. Куприяновой Л. В. и Курчем В. А. мне было разрешено снять материал для сатирического журнала, а т. Ляховому дано указание оказать нам необходимую помощь.

12 и 13 августа снимаем ряд важных эпизодов. Теперь уж окончательно становится ясным, что без мнения руководителей Ялтинского горисполкома сюжет неполноценен.

14 августа иду на прием в исполком. Ничего не скрывая, информирую председателя исполкома т. Баранова В. В. о том, что нами сняты: квартирная «биржа», где предлагают койку по 5 руб в сутки; переполненное гостиничное бюро, где никогда нет мест; сараи, которые предприимчивые хозяева сдают под жилье, и ряд других эпизодов. Прошу прокомментировать ситуацию, дать нам интервью.

Председатель исполкома т. Баранов, сославшись на занятость, отправляет нас к своему заместителю т. Лобацевичу. Тот, не приняв нас тоже по причине занятости, спустя два часа через секретаря переадресует нас к другому заместителю т. Дудину. Последний дает согласие на съемки на 14 часов следующего дня. Однако когда мы на следующий день устанавливаем аппаратуру для съемок, неожиданно меняет свое решение и предлагает зайти к т. Баранову, чтобы еще раз согласовать вопрос съемок.

Я снова в кабинете т. Баранова. Кроме него здесь же присутствуют его заместители тт. Лобацевич и Дудин. Их решение: «Выступать в одном материале со спекулянтами не будем. Говорите, что хотите, но без нас».

Решение аргументируется следующим: «Ну, кому нужна ваша критика? Зачем, чтоб об этом все знали?», «Ну, вот приедет на отдых Михаил Сергеевич Горбачев, увидит ваш сюжет — и что он скажет?», «Мы докладывали первому секретарю горкома т. Крячуну А. В. Его мнение о сюжете отрицательное, он сказал, что будет звонить в ЦК КПУ и просить, чтобы материал не пошел на экран». Как выяснилось, это утверждение не соответствует действительности от первого до последнего слова!

Я был на приеме у секретаря горкома КПСС т. Куприяновой Л. В., проинформи-

ровал ее обо всех перипетиях нашей работы. По моей просьбе она сообщила о съемках нашего сюжета т. Крячуну А. В. Оказалось, что он не высказывал т. Баранову своего отрицательного мнения о сюжете и даже не знал о его съемках.

В сложившейся ситуации мы приняли решение снять крупный план т. Баранова и использовать в сюжете для дикторской информации о том, что председатель исполкома Ялтинского городского совета народных депутатов высказать свое мнение по интересующим нас вопросам отказался.

С этой целью я и оператор И. Керсек 18 августа 1986 г. в 7 час. 30 мин. установили машину и кинокамеру на ул. Манагарова, в 20 метрах от подъезда дома, где проживает т. Баранов. Ни о какой камере, якобы «спрятанной в кустах», не было и речи: мы не просто стояли на виду, но даже бросались в глаза. Наконец, после часового ожидания мы сняли т. Баранова выходящим из подъезда. Сразу после съемки мы отъехали от дома метров на сто, во-первых, чтобы избежать скандала на глазах у десятков жильцов, во-вторых, чтобы успеть перезарядить кассету и избежать возможности засветки снятого материала (о подобных случаях наслышаны от коллег).

Далее происходило следующее. Тов. Баранов, не позволив нам уехать, послал водителя своей служебной машины за начальником УВД г. Ялты полковником Резниченко и велел ему задержать нас, что т. Резниченко и сделал без всяких на то оснований с нашей стороны. Сев в нашу машину, т. Резниченко «сопроводил» нас, как он выразился, во двор исполкома, где мы вынуждены были находиться около двух часов.

Должен пояснить и еще один вопрос. В жалобе т. Баранова упоминается мой отец, Оселедчик Д. Л., как сотрудник студии. Видимо, это попытка сделать «тонкий намек» на организацию семейного отдыха (что, кстати, прозвучало из уст т. Резниченко при нашем задержании) с использованием своего служебного положения. Поясняю, что мои отец и мать действительно находились в указанный период в Ялте, однако прибыли туда самостоятельно, поселялись в гостиницу без всякого моего содействия, на законных основаниях, поскольку мой отец является инвалидом Отечественной войны. Все это легко проверить, подняв заявку начальника ОБХСС т. Стасенко на размещение нашей съемочной группы, где пофамильно указаны только командированные работники студии и никто более. Коль скоро т. Баранов наводил справки по этому вопросу, данные факты не могут быть ему неизвестны.

Все вышеизложенное убеждает в стремлении т. Баранова избежать гласности и критики в свой адрес и путем создания препятствий в съемках, и путем дискредитации съемочной группы. Со своей стороны, сейчас, после завершения съемок, я еще больше убежден в необходимости и актуальности данного сюжета. Ведь при попустительстве и бездействии городских властей, под аккомпанемент словесной трескотни о «лучшем в стране городе-курорте» из бюджета тружеников в карманы дельцов перекачиваются миллионы рублей ежегодно!

Режиссер В. Оселедчик

Справка
по итогам проверки действий киносъемочной группы «Укркинохроника» в г. Ялте по съемкам сюжета «Загнали в угол»

Из поступившего на студию из Госкино УССР письма председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. от 19.08.86 г. следует, что 18.08.86 г. он был скрыто из кустов отснят съемочной группой «Укркинохроники».

Проверкой установлено, что съемки производила съемочная группа студии в составе режиссера Оселедчика В. Д. и и. о. оператора Керсека И. В., снимавшая сюжет для сатирического киножурнала «Жорна» № 4 «Загнали в угол», который был включен в тематический план студии и утвержден сценарной редакционной коллегией Госкино УССР 13 июня с. г. (письмо № 3/1-03), по литературному сценарию, согласованному с зам. начальника Управления БХСС МВД УССР т. Юдковым и утвержденному зам. директора студии т. Артеменко И. В. 4.08.86 г.

Из имеющихся объяснений тт. Оселедчика и Керсека следует: по прибытии в

г. Ялту т. Оселедчик установил контакт с работником УВД т. Ляховым и договорился с ним о проведении съемок 9.08 с. г. Однако начальник УВД г. Ялты т. Резничеко не разрешил их проведения;

только после вмешательства горкома партии, группа 12 и 13 августа с. г. осуществила ряд съемок. По существу отснятых материалов т. Оселедчик доложил т. Баранову В. В. и попросил его прокомментировать ситуацию, сложившуюся в г. Ялте с обеспечением жильем отдыхающих. Тов. Баранов В. В. адресовал его к своим заместителям тт. Лобацевичу и Дудину, которые затягивали решение вопроса, а впоследствии отказались от участия в съемках;

на новой встрече в кабинете т. Баранова В. В. в присутствии тт. Лобацевича и Дудина т. Оселедчик вновь просил высказать мнение по существу затронутых в киносюжете вопросов, но получил отказ;

18 августа с. г. без разрешения тт. Оселедчик и Керсек кинокамерой из автомашины произвели съемку т. Баранова В. В. при выходе из подъезда жилого дома для того, чтобы, как пишет в объяснении т. Оселедчик В. Д., сказать, что «председатель исполкома Ялтинского городского Совета народных депутатов высказать свое мнение по интересующему нас вопросу отказался»;

литературным сценарием съемка т. Баранова В. В. не была предусмотрена, разрешения дирекции студии на эту съемку также не было и не было взято согласие на эту съемку у т. Баранова В. В., т. е. она была произведена самовольно, по инициативе тт. Оселедчика и Керсека;

утверждение т. Баранова В. В. о том, что за ним была установлена слежка, съемка производилась из кустов, в неблаговидных целях, с чьей-то санкции и подозрительными лицами, не соответствует действительности, как об этом свидетельствуют объяснения тт. Оселедчика В. Д. и Керсека И. В. Из этих объяснений также следует, что тт. Поначевный Ю. К., Загороднюк О. Л. и Оселедчик Д. Л. участия в этих съемках не принимали.

Анализ имеющихся материалов по данному вопросу дает основание сделать следующие основные выводы:

1. Режиссер т. Оселедчик В. Д. и и. о. кинооператора т. Керсек И. В. 18 августа с. г. отсняли в г. Ялте председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. без разрешения.

Таким образом они допустили нарушение положения о правах и обязанностях состава съемочной группы, утвержденного приказом Госкино СССР от 21.01.75 г. за № 16 пункт 6. Кроме того, была грубо нарушена этика проведения киносъемок документального материала.

2. За допущенные нарушения тт. Оселедчик В. Д. и Керсек И. В. заслуживают дисциплинарного взыскания.

3. Считаем нецелесообразным помещать в сюжете киножурнала «Жернова» отснятый кадр с т. Барановым В. В.

4. По нашему мнению, следует информировать Ялтинский горком партии в отношении действий тт. Баранова В. В. и Резниченко по отношению к съемочной группе в период ее работы в Ялте с учетом данных, изложенных в объяснениях тт. Оселедчика и Керсека И. В.

И. о. зам. директора студии Е. Ключарев

Ст. инженер 2-го отдела и спецработы «Укркинохроники» И. Арсеев

Председателю Госкино УССР тов. Стадниченко В. Я.

Уважаемый Владимир Яковлевич!

5 сентября 1986 г. мы были ознакомлены со «Справкой по итогам проверки действий киносъемочной группы «Укркинохроника» в г. Ялте по съемкам сюжета «Загнали в угол», которая направлена в Ваш адрес и, очевидно, станет основой для подготовки ответа Председателю Президиума Верховного Совета УССР т. Шевченко В. С. по поводу жалобы на наши действия председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. В связи с этим хотим обратить Ваше внимание на ряд неточностей при изложении действий съемочной группы и необоснованно сделанные выводы, что в значительной мере искажает картину деятельности группы, создает впечатление о ней, как о противозаконной.

В частности:

I. «...18 августа с.г. без разрешения товарищи Оселедчик и Керсек кинокамерой из автомашины произвели съемку т. Баранова В. В...» Без чьего разрешения? Директора студии? Самого т. Бара-

нова В. В.? В пункте не оговорено, необходимо ли по закону такое разрешение, однако сама эта формула — «без разрешения» — уже создает ощущение действий непозволительных и незаконных.

II. Наибольшие наши возражения вызывает изложение пункта: «...литературным сценарием съемка т. Баранова В. В. не была предусмотрена, разрешения дирекции студии на эту съемку также не было и не было взято согласие на эту съемку у т. Баранова В. В., т. е. она была произведена самовольно, по инициативе тт. Оселедчика и Керсека...», а также пункт I выводов: «...1. Режиссер т. Оселедчик и и.о. кинооператора т. Керсек 18 августа с.г. отсняли в г. Ялте председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. без разрешения. Таким образом, прежде всего они допустили нарушение положения о правах и обязанностях состава съемочной группы, утвержденного приказом Госкино СССР от 21.01.75 № 16, пункт 6. Кроме того, была грубо нарушена этика проведения съемок документального материала».

Эти утверждения, на наш взгляд, неверны, поскольку: пункт 6, на который ссылаются авторы справки, в частности, гласит: «кинорежиссер... отвечает за правильность режиссерской трактовки литературного сценария... за соответствие отснятого фильма утвержденной литературной основе...» («Технико-экономические нормативы и основные положения по организации и технологии производства хроникально-документальных фильмов и киножурналов»). Наши действия при съемке т. Баранова В. В. не нарушают данный пункт, поскольку, как и попытка ранее снять интервью т. Баранова В. В., являются реализацией пункта сценария: «Давайте зададимся вопросом, почему, получая миллионные прибыли от неорганизованных отдыхающих ежегодно, городские власти не находят средств на создание должных условий для этой категории отдыхающих, почему их судьба фактически отдана в руки «частников», причем порой далеко не чистые руки?».

Такая форма записи по сценарию соответствует требованиям процитированного выше документа, поскольку оговорено, что «...автор лишь направляет внимание режиссера на поиски того или иного важного материала с тем, чтобы построение эпизода определялось по ходу съемок...», не говоря уже о том, что «...в связи с тем, что документальные фильмы создаются на материале, особенности которого не всегда могут быть предусмотрены в полной мере... сценарий... может уточняться в съемочном периоде...», что в данном случае вполне законно, поскольку режиссер является и соавтором сценария.

Поскольку «...литературный сценарий документального фильма не имеет единой формы...», неправомерно требовать в нем указания съемки именно т. Баранова В. В. и точной записи как отдельного объекта съемок. Такое указание, а точнее — расшифровка пункта литературного сценария присутствовала бы в режиссерском сценарии или плане, однако при производстве сюжетов для киножурнала «Жорна» эти документы администрацией от режиссеров не требуются.

Вывод о том, что «была грубо нарушена этика съемок документального материала», необоснован: во всем изложении в «Справке...» действий группы не названо ни одно наше действие как неэтичное. Наоборот, указано: «...утверждение т. Баранова В. В. о том, что за ним была установлена слежка, съемка проводилась в неблаговидных условиях, с чьей-то санкции и подозрительными лицами, не соответствуют действительности...» Если же имеется в виду, что «не было взято согласие на эту съемку у т. Баранова», то вынужден напомнить, что в названном выше нормативном документе о порядке съемок узаконена «...съемка скрытой камерой, когда объект съемки не знает, что его снимают», наша же съемка носила значительно более тактичный характер, поскольку мы не скрывались. В советском законодательстве нет ни одного нормативного акта (включая и Закон о статусе народных депутатов), который требовал бы согласия граждан на проведение их киносъемки; тем более нелепо требовать этого при съемке материалов для сатирического киножурнала. Что же касается профессиональной этики и такта, то «основными положениями» оговорено лишь требование «использовать скрытую камеру тактично, не стремясь подсматривать то, что входит в сферу сугубо личных, интимных интересов снимаемых людей». Таких действий, как явствует даже из жалобы т. Баранова В. В., группой не допущено. Кадр с участием т. Баранова В. В. представляет собой крупный план (длиной около 5 метров) человека, выходящего из подъезда здания, иных кадров с участием т. Баранова В. В. группа не снимала. Должны также оговорить, что в течение всей киноэкспедиции в г. Ялте группа стремилась действовать подчеркнуто

тактично: исключили из практики широкоугольную оптику и специальные виды съемок (рапид, ускоренная, цейтрафер, с множительной линзой), которые могли бы исказить внешний облик снимаемых людей или манеру их поведения; самым тщательным образом, ничего не скрывая, информировали всех должностных лиц о целях и жанре сюжета, об объектах съемок.

III. «2. За допущенные нарушения тт. Оселедчик В. Д. и Керсек И. В. заслуживают дисциплинарного взыскания». Но ведь отсутствует состав нарушений, изложенных в «Справке...»!

IV. «3. Считаем нецелесообразным помещать в сюжете киножурнала «Жернова» отснятый кадр с т. Барановым В. В.». Вывод неправомерен. Кроме того, сомневаюсь, что данный вопрос находится в компетенции должностных лиц, готовивших справку. Это вопрос сугубо творческий, и он должен решаться после просмотра хотя бы немого варианта сюжета с участием в обсуждении редакции. С таким же основанием можно было бы признать нецелесообразным помещать в сюжете любой отснятый нами кадр. Кстати, должен заметить, что т. Баранов В. В., насколько это следует из его письма, не ставит вопрос о невключении в сюжет кадра с его участием, поскольку отдает себе отчет в неправомерности такой постановки вопроса. Чем же продиктован данный пункт? Стремлением предвидеть «дальнейшие осложнения» и заранее ублажить «мэра» Ялты?

Не менее странно для нас и то, что в «Справке...» даже не сделана попытка дать принципиальную оценку действий тт. Баранова и Резниченко. Почему составители ограничились более чем скромной фразой о необходимости «информировать Ялтинский горком партии в отношении действий тт. Баранова и Резниченко по отношению к съемочной группе...»? Какими, с точки зрения авторов «Справки...», были данные действия — допустимыми или недопустимыми? Законными или незаконными? Соответствующими политике партии на развитие критики и гласности или противостоящими ей? Почему оценка и позиция авторов «Справки...», присутствующая в других пунктах «выводов», здесь стыдливо отсутствует?

Почему ни слова не сказано о том, что в письме т. Баранова В. В. либо намеренно искажаются факты (я имею в виду «скрытно из кустов», «подозрительное поведение неизвестных», «учитывая попытку скрыться», «установили слежку», «действовали... в неблаговидных целях» — ведь и наши личности, и цели работы т. Баранову В. В. были более чем хорошо известны!), либо используется заведомо демагогическое фразерство («политическое дело», «грубое нарушение... граничащее с оскорблением личности» — не допускаю, чтобы т. Баранов не знал юридического толкования термина «оскорбление личности»), преследуя цель дезинформировать Председателя Президиума Верховного Совета УССР В. С. Шевченко, в чей адрес направлено письмо. Как соотносятся такие действия со званием народного депутата, тем более — председателя городского Совета! Почему все это не нашло отражения в справке? Неужели пиетет перед амбициями т. Баранова столь высок, а нежелание идти на объективное объяснение наших действий Председателю Президиума Верховного Совета УССР т. Шевченко В. С. столь велико, что ради этого стоит поступиться истиной? Или жажда «спокойной жизни» у руководства студии торжествует над принципиальной гражданской позицией?

Значит, пусть, по мнению руководства студии, идет «Справка...» в том виде, в котором она составлена? И пусть т. Баранову ответят, что изложенные в его письме факты подтвердились, виновные наказаны, а кадр с его участием помещен не будет? Пусть он укрепится в своей уверенности, что достаточно небольшого волевого нажима и жалобы в высокий адрес, в которой искажаются факты, и можно избежать критики? А потом пусть предупредит дирекция всех режиссеров студии, в особенности — работающих над выпусками сатирического киножурнала «Жорна», что критиковать можно «от сих до сих», а «выше» — ни-ни? И пусть снова начнет возрождаться каста «неприкасаемых»?

Мы не можем согласиться с такой позицией. Партия призывает нас: нет зон вне критики! Мы убеждены в правильности наших действий и готовы отстаивать нашу правоту на любом уровне.

Поскольку изложенные в письме т. Баранова сведения, извращая действительные факты, порочат нашу профессиональную честь и достоинство (т. е. подпадают под определение «оскорбление личности»), мы вынуждены будем принять меры для их защиты.

С уважением

В. Оселедчик, кинорежиссер,
И. Керсек, кинооператор

Приказ

О нарушении установленного порядка производства киносъемок тт. Оселедчиком В. Д. и Керсеком И. В.

18 августа 1986 года режиссер т. Оселедчик В. Д. и и. о. кинооператора т. Керсек И. В., находясь в г. Ялте, сняли кинокамерой, установленной в автомашине, выходящего из подъезда жилого дома председателя Ялтинского горисполкома Т. Баранова В. В. для помещения в сюжете сатирического журнала «Жернова» № 4 без согласия и против его воли.

Эта съемка была не предусмотрена литературным сценарием сюжета «Загнали в угол», произведена без разрешения дирекции студии и не согласована с т. Барановым В. В., чем были грубо нарушены существующие положения о правах и обязанностях съемочной группы, а также этика документальных киносъемок.

В связи с изложенным

приказываю:

1. За грубое нарушение положения о правах и обязанностях съемочной группы, выразившееся в непредусмотренной сценарием съемке 18.08.86 г. председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В. без разрешения и с нарушением этики документальных киносъемок режиссеру т. Оселедчику Владимиру Давыдовичу объявить выговор.

2. За проведение съемки 18 августа 1986 г. в г. Ялте председателя Ялтинского горисполкома т. Баранова В. В., не предусмотренной сценарием сюжета «Загнали в угол», без соответствующих разрешений и. о. кинооператора т. Керсека Ивана Владимировича — строго предупредить о недопустимости подобных действий.

3. Отснятые кинокадры с участием т. Баранова В. В. в сюжет не помещать.

4. Данный приказ объявить всем киносъемочным группам для предупреждения подобных действий в дальнейшем.

Директор студии В. Деркач

Комментарий юриста

Киножурналистике, ставящей важные общественные проблемы, исследующей конфликтные ситуации в нашей жизни, без скрытой камеры не обойтись — для достижения достоверности и художественной выразительности снятого, отсутствия постановочной фальши. Какова здесь точка зрения права, точнее, правомерность конкретных действий? Задаю этот вопрос в связи с письмом тов. Баранова, хотя в приведенной ситуации уверенно утверждать сам факт использования съемки скрытой камерой не решился бы. Тов. Баранов в этом киножурналистов обвиняет, они отрицают, говорят, что снимали открыто. Почему надо принимать на веру утверждение только одной стороны? Чтобы во всем беспристрастно разобраться, надо конкретно исследовать этот случай, опросить свидетелей. Вряд ли сейчас возможно сделать объективный вывод по этому вопросу — сразу надо было, на месте доказывать. Поэтому давайте начнем рассмотрение вопроса с очевидных вещей — с объекта съемки. Не для того, чтобы замолчать вопрос о ее методе, к нему мы обязательно вернемся.

Что здесь фактически и юридически бесспорно? Снимали председателя горисполкома на улице, выходящим из своего дома. Значит, этот кадр не посягал на его честь и достоинство. Кстати говоря, съемочная группа верно отмечает важную деталь: сам тов. Баранов не просит исключать этот кадр. Он возмущается методом съемки: у него не попросили разрешения ее провести. Понять его по-человечески можно, но недопустимо самоуправство начальника городского УВД тов. Резниченко, в должностном рвении грубо нарушившего нормы социалистической законности.

Однако вернемся к съемке. Она предназначалась для синхронного дикторского текста, то есть являлась вполне законным творческим решением. В приведенных «Правилах» специальное разрешение на выбор каждого кадра не требуется, и для сценария это не предусмотрено нормативными актами.

Итак, все сводится к одному юридическому и фактическому вопросу: согласие снимаемого. Требуется ли оно? Можно ли снимать без согласия? Прямого нормативного ответа на вопрос нет. А еще со времен римского права в юриспруденции заведено: что не запрещено, то разрешено. В зна-

чительной мере это и есть ответ на вопрос.

А теперь порассуждаем о конкретной ситуации. Прежде всего, у руководителей нет специального иммунитета для съемок. Так что должностное положение тов. Баранова — не аргумент. Ведь он сам разрешил съемки «койкосдатчиков», у них тов. Баранов согласия сниматься не испрашивал и кинематографистов к этому не призывал. А обратимся к съемкам всякого рода массовых мероприятий (митингов, концертов, народных гуляний и т. п.). Какое и у кого в этих случаях брать согласие? Так и до абсурда недалеко. Если все же говорить о согласии, то оно, кстати, зависит не только от «позитивного» или «негативного» содержания кадра. Скажем, при самом доброжелательном авторском отношении к герою съемка человека с физическими недостатками вряд ли будет соответствовать его желанию.

В рассматриваемом нами случае очевидно еще одно обстоятельство: тов. Баранов, будучи информирован о характере съемки выполнявших служебное задание кинодокументалистов, посчитал возможным назвать их «преступными или негативными элементами». Это еще раз доказывает, что киножурналистика требует активности и твердости.

При отсутствии, как было указано, прямого нормативного акта для ответа на вопрос о согласии на съемку право адресует нас к юридическим аналогиям. Представим, что вопрос оказался бы в сфере компетенции суда. Согласно ст. 10 Гражданского процессуального кодекса РСФСР, «в случае отсутствия закона, регулирующего спорное отношение, суд применяет закон, регулирующий сходные отношения, а при отсутствии такого закона суд исходит из общих начал и смысла советского законодательства».

Ищем «сходные отношения». Прежде всего в деятельности самого суда: он слушает дела при закрытых дверях только в интересах охраны государственной тайны и недопущения разглашения сведений об интимных сторонах жизни участников процесса. В разбираемом случае ни того, ни другого нет.

Еще одна аналогия. Согласно ст. 514 Гражданского кодекса РСФСР, применительно к произведениям изобразительного искусства опубликование, воспроизведение и распространение изображенного лица допускается с согласия изображаемого, но такого согласия не требуется, когда речь идет о государственных или общественных интересах. В рассматриваемом случае, бесспорно, съемка для киножурнала велась в общественных интересах. Наше законодательство в одном случае оберегает от посторонних глаз государственную тайну и интимные стороны человеческой жизни, а в другом — в государственных и общественных интересах разрешает фиксацию облика того или иного человека. Так что действия кинодокументалистов в приведенном конкретном случае неправомерными считать нельзя.

Закончить свои рассуждения хочу одним чрезвычайно важным, на мой взгляд, предложением. В юриспруденции всегда лучше обходиться без аналогий, хотя, конечно, закон все стороны жизни охватить не в состоянии. Но сегодня документальное кино безотлагательно требует законодательного осмысления. Вопросов здесь много, правовая и этическая основа съемки — лишь один из них. Думаю, было бы очень полезно, если бы журнал «Искусство кино» дал возможность творческим работникам осмыслить, к примеру, правовые аспекты цитирования старой хроники, объект авторского права для режиссеров. Нужны правила для будущего.

В. Чертков

Чертков В. Л.— адвокат, кандидат юридических наук, автор книг «Судебная защита прав и интересов авторов», «Авторское право в периодической печати» и других работ.

Мнение «Фитиля»

Кино не в силах обойтись без героя, без персонажа. Не может — и все тут. Зато есть чрезвычайно нужные для съемок персонажи, которые могут и даже хотят обойтись без кино, открещиваются от кинопопулярности всеми силами: это, дескать, не мой жанр, не мое амплуа.

В игровом кино такой конфликт решается проще: находят замену, и дублер начинает действовать.

В документальном кино, да еще сатирическом, дела обстоят куда сложнее. За двадцать пять лет своей деятельности «Фитиль» успел познать достаточно много способов, с помощью которых отрицательные герои пытались избежать кинокамеры.

Так как же быть документальному кино, если «герой» прячется, бежит от ответа? Ни дублеров, ни каскадеров тут не положено. И, скажем, ежели председатель одного горисполкома проштрафился, председателем другого горисполкома его ни-как не заменишь, будь он во сто крат фотогеничнее.

Конечно, отрицательного героя где-то можно понять. Ему мнится, и порой не без основания, что после того, как его отснимут в документальном кино, чего доброго, и с работы снимут. И потому, когда документалисты подступают к такому ответственному лицу с просьбой поведать о достижениях, тут он становится орлом и, отпихивая невидимыми крыльями подчиненных, самолично готов часами позировать перед кинообъективом. Но стоит лишь попытаться заговорить с ним о его промахах, бесхозяйственности, головотяпстве, он тут же начинает вопить: «Караул! Снимают! Милиция!!!»

А задержанный милицией всегда чем-то подозрителен... А если на такого «подозрительного» еще и надлежащую жалобу-документ накатать, начинив пугательными словами «слежка», «негативный элемент», «политическое дело», то руководство иной студии, глядишь, и заколеблется, не устоит и накажет, на всякий пожарный случай, и режиссера, и оператора. А отснятую кинопленку спрячет от греха подальше. Так что трудное это дело охотиться за отрицательными персонажами. Особенно за теми, кто сегодня перестраивается на словах, а не на деле.

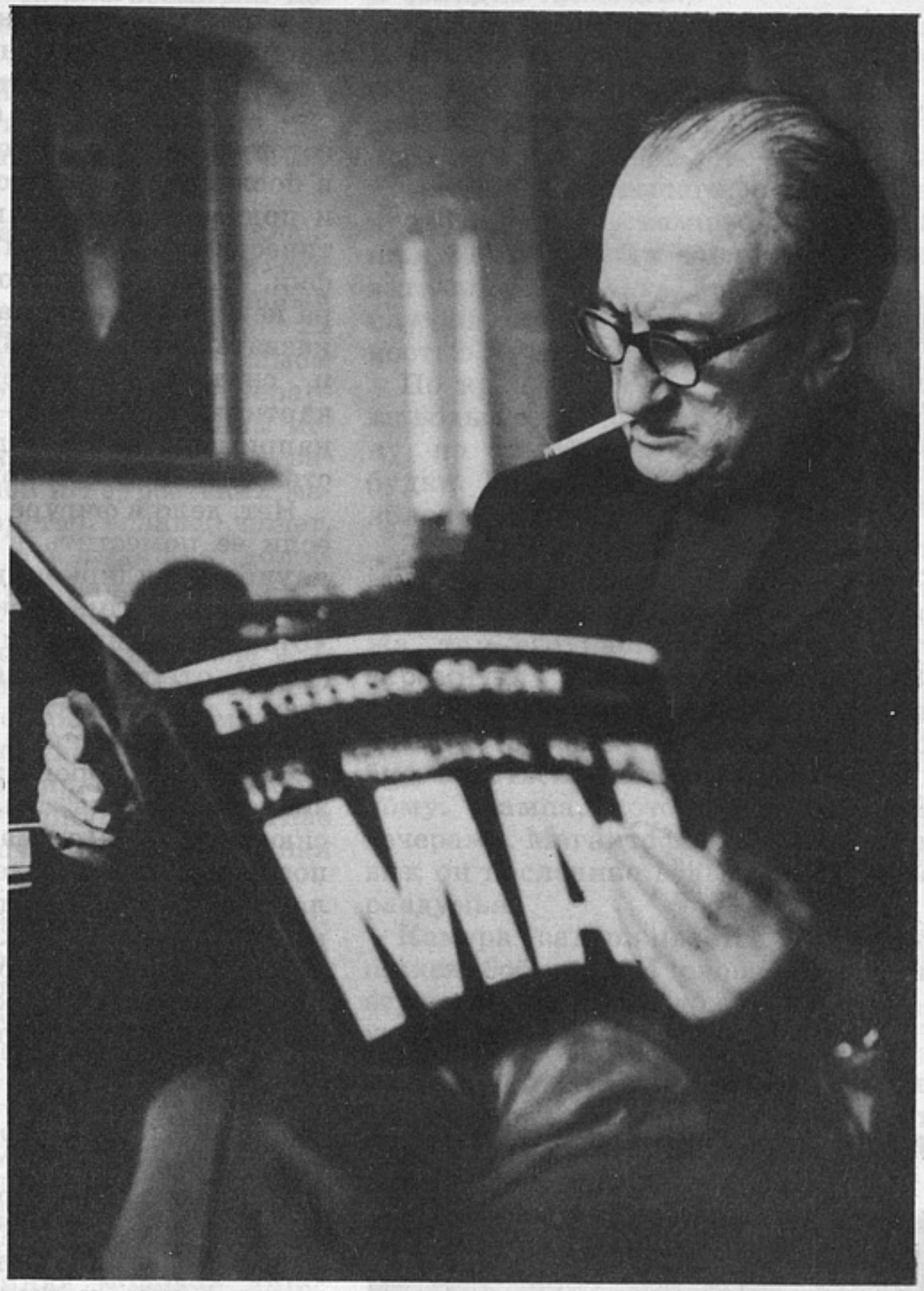
С. Михалков,
главный редактор Всесоюзного сатирического журнала «Фитиль»

От редакции. Сюжет, вызвавший столь острую дискуссию еще до выхода на экран, был принят Госкино УССР в том виде, в котором его представила съемочная группа. Появился и новый приказ по студии, в нем режиссеру Оселедчику В. Д. за работу над этим сюжетом изменена мера наказания: вместо выговора теперь «строго указать».

Не является ли эта мера наказания, пусть и сниженная, ответной мерой на его критику в журнале «Искусство кино» (см. № 7 за 1986 год) студийных порядков? Ведь иного ответа редакция не получила!

В связи с тем, что В. Д. Деркач больше не является директором студии, отвечать на этот вопрос предстоит ее новому руководству.

Кинематограф 80-х. Дневник



Михаил Ромм. Фото из архива «ИК»

Н. ЗОРКАЯ

Голос

Разборы и размышления

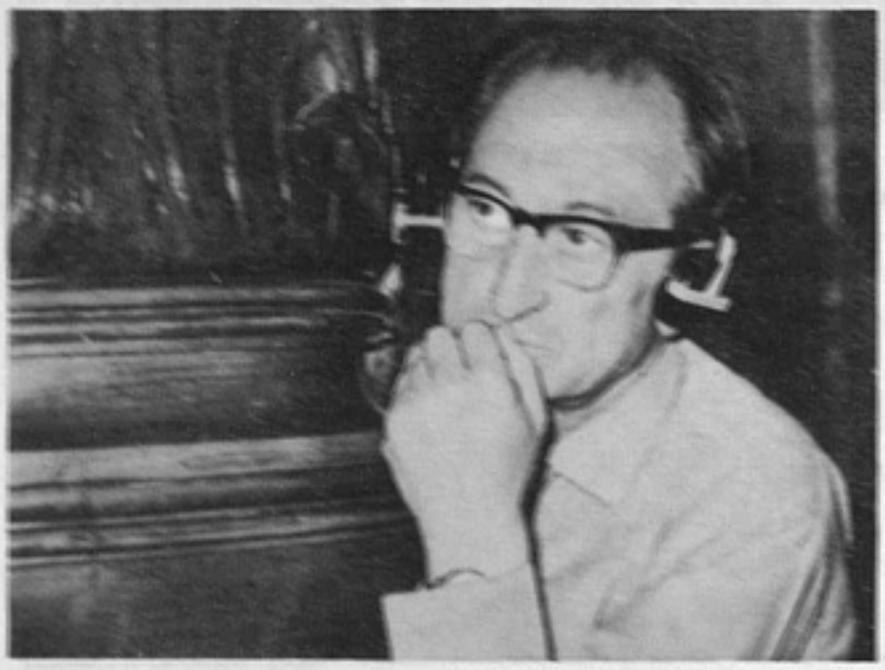
Фильм-портрет. Полнометражный. С маркой «Центрнаучфильма». Герой — кинорежиссер Михаил Ромм. И хотя сценарий С. Фрейлиха, опубликованный в журнале «Искусство кино» (1985, № 11), привлекал к себе уже на стадии литературной записи — было как-то боязно смотреть готовую картину. Несмотря на то, что в последние годы несколько сильных и подчас даже выдающихся по эстетическим качествам картин-биографий, картин-портретов создали мастера неигрового кинематографа. Можно назвать киевскую «Звезду Вавилова» и снятые на «Центрнаучфильме» картины об ученых — о Т. Мальцеве, например, или о деятелях искусства — о Д. Шостаковиче.

Нет, дело в фигуре Михаила Ромма, если ее поместить в контексте задач научно-популярного кино, к которому, как справедливо сказано в новом «Энциклопедическом словаре кино» (1986), относятся «фильмы по искусству и другие ленты, имеющие познавательное значение».

Это очень хорошо: познавательное значение! Ведь мы, поглощенные сиюминутностью, мало (да, да — в последнее время недостаточно!) популяризуем историю отечественного кино, своих советских киноклассиков, дорогих ушедших, среди которых Михаил Ильич Ромм, хотя именно ему, может быть, повезло более других (и трехтомник его сочинений, вышедший посмертно, и монография М. Зака, и ряд других киноведческих трудов).

Ну, конечно, в фильме будут и фрагменты из его хрестоматийных картин, и названия, и даты, и высказывания о нем, и документы. Конечно же, студия достойно представит в своей новой работе выдающегося кинорежиссера Михаила Ильича Ром-

«Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера». М. И. Ромм



«МИХАИЛ РОММ. ИСПОВЕДЬ КИНОРЕЖИССЕРА»

Сценарий С. Фрейлиха. Режиссер А. Цинеман. Оператор О. Згуриди. «Центрнаучфильм», 1986.

ма — автора фильмов о В. И. Ленине, ставших классикой советской Ленинианы («Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году»), а также всемирно известного документального фильма «Обыкновенный фашизм». Но способен ли научный экран реконструировать обаяние и прелесть, неповторимость личности художника? Как это сделать?

Пожалуй, не найдешь другого классика, в портрете которого так далеко расходились бы план официальный и план человеческий. А именно — общественное положение на самом верху кинематографической иерархии, еще бы — основоположник игровой Киноленинианы, звания, награды, золото орденов и лауреатских медалей, профессорство, слава, почет, однажды даже руководящая должность в системе государственного кинематографа — с одной стороны. А с другой — полное отсутствие всякой позы, истинная простота, непринужденность, легкость, стремительность, облик весь из острых углов, профиль с носом Сирано де Бержерака, блеск умно прищуренных глаз под большими очками, неразлучная сигарета...

Его рассказы, которыми нельзя было не заслушаться, всему поверив и все позабыв. Его острота, юмор, сенсационные выступления с кинематографических трибун в 60-е годы! А его гостеприимство, очарование его домашней беседы! А его шестидесятилетие в старом Доме кино на улице Воровского! «Мишка, Мишка, где твоя картинка?» — выкрикивал на утесовский мотив и приплясывал хор учеников — тогдашняя молодая кинорежиссура. И это было *можно*, Ромм хохотал в своем торжественном кресле на сцене, хохотала Елена Александровна Кузьмина, супруга юбиляра, а с ними — весь зал. «Картинка» же была в монтажной, называлась «Девять дней одного года». А он сам был юношей и оставался до конца душевно моложе иных своих преемников, изменился очень мало даже и внешне, не забурев и не ожирев без всяких там диет или зарядок, в отличие от иных «мэтров» наших дней, уже к пятидесяти величаво-маститых и солидно-тяжелых.

Как же это все возвратить на экран? Ведь Ромма специально не снимали, с камерами и блокнотами за ним не ходили. Как передать его образ цельным в величии и человечности, в исторической значимости, но живым, непринужденным, немифологизированным? Короче: как совместить познавательное значение ленты — задачу научно-популярного кино с сердечностью, с любовью?

По крыше барабанит дождь. Потоки воды бегут вниз, стекают по крыльцу, по стеклам, по коньку собачьей будки. Грустно смотрит пес. Мокрые яблоки, поникшие деревья.

Это дача М. И. Ромма в подмосковном поселке Пахра. Камера приближает к нам окно второго этажа, там его кабинет. Панорамирует скромную, обжитую комнату. Вот письменный стол, телефон... Столярные инструменты: с ними он так любил возиться, мастерить что-либо по дому. Лампа, которая светила ему вечерами. Магнитофон, которому привык он последние годы доверять свои раздумья.

Камера задерживается на крутящихся бобинах. И словно бы из их верчения, из шума дождя проступает живой голос Ромма:

«...Время жить и время умирать... Время подвести итоги... Вспомнить, как я жил, что я сделал, в чем ошибся, что напутал...»

Не верится! Ведь кадры эти сняты специально для фильма «Исповедь» в наши дни, когда хозяина дачи давно уж нет на белом свете. Но все здесь создает эффект его присутствия, все настраивает зрителя на волну сопереживания: и мокрые листья дикого винограда за стеклом, и осенний сад в непогоду, и печаль одинокой дачи.

Образ осени, образ заката жизни — подлинно кинематографический, созданный из элементов реальности, но по художественным законам. Думаю,

«Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера»

это не противоречит поэтике научно-популярного фильма.

«...Кто-нибудь когда-нибудь прослушает эту запись»,— продолжает голос магнитофонной ленты. Да, благодаря создателям фильма — многие. Наталья Кузьмина-Ромм, она же и консультант картины, собрала и сохранила сотни метров пленки с той же бережностью, как литературное наследие и архив отца. Семен Фрейлих, литератор, кинокритик, издавна занимался творчеством М. Ромма, встречался с ним постоянно. Из «Этюда о Ромме», ныне вошедшего в книжку «Болшевские рассказы», и вырос сценарий. Работал с Роммом на последней его прерванной смертью картине оператор фильма «Исповедь кинорежиссера» — Олег Згуриди. Не только причастные, движимые долгом памяти кинематографисты, но и вся группа, возглавляемая режиссером-постановщиком Аркадием Цинеманом, работала неравнодушно, одухотворенно, «под знаком Ромма». Это чувствуется.

И магнитозаписи, конечно, не просто фономатериал к фильму. Они действительно превращены в сквозной лирический мотив, монолог героя картины, ее *голос*.

Обаятельный низковатый тембр, чуть слышная хрипотца курильщика. В чистейшей московской речи — ничего актерского, нарочитого. Абсолютно свои (ни у кого не приходилось слышать!) интонации, которые помогали ему, рассказчику и оратору, давать некий «крупный план» отдельных слов, фраз, восклицательные знаки и слова как бы с многоточием: дескать, смотрите сами, приглядитесь! Особая роммовская манера рассказа, где монолог по сути всегда является диалогом и предполагает невидимого собеседника, сделала таким индивидуальным или, как теперь часто говорят, личностным экранный эпос «Обыкновенного фашизма», озвученного за кадром им самим. И этот текст автора-комментатора мы услышим в фильме «Исповедь кинорежиссера», где будет дан большой фрагмент из роммовского шедевра.

Бравурный, пружинистый, так и не успевший как следует состариться (характерно: его не называли «старик» даже за глаза, «наш» — называли, «чудак» — называли, а «старик» к нему не подходило), Ромм схвачен во время вынужденного бездействия после инфаркта, что для него, непоседы, нестерпимо. Но и сейчас мы слышим не жалобы, а юмор: «...я чувствую себя овощем. Меня поливают, рыхлят... иногда запирают в домашний парник... Еще немножко и попорчусь совсем...»

Сравнить себя с каким-нибудь там бессловесным кабачком на грядке, над которой колдует Елена Александровна, и вправду искусная огородница, а не только сиделка,— как это в стиле Ромма и как далеко от академического благолепия! И, думается, фильм проигрывает там, где он еще не оторвался от портрета-биографии старого типа (например, в некоторых старых синхронных съемках, в подборе фрагментов из игровых фильмов Ромма — в какой-то порой гладкости), и взмывает, когда авторы не боятся ни зрительской усмешки, ни угловатости своего героя.

Необычайно трудна была работа отбора. Вместить в метраж восьми частей полвека, прожитые в кинематографе, и стремительный пробег од-

ной жизни, которая пришлась на три войны (включая гражданскую), революцию, коллективизацию, «холодную войну», атомный взрыв, полеты в космос и все остальное, что довелось воочию наблюдать поколению Михаила Ромма! И опять-таки: для истории советского кино, для архива и фильмотеки все наследие Ромма и все, что касается его личности, подлежит рубрике «хранить вечно». А для эмоционального воздействия, для гармонии — то есть художественной стороны картины — необходимо было найти впечатляющую композицию и неизбежно отсечь многое: целые фильмы, периоды жизни, сферы деятельности — а как иначе быть?

«Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера». Ромм пробуется на роль королевы Елизаветы

Вслед за лирической увертюрой следует пять новелл или пять блоков материала («Ровесник века», «Любовь», «Второе дыхание», «Ненависть», «И все-таки я верю...»), которые в совокупности и должны создать единый образ художника. Фрейлих говорит, что такая конструкция была подсказана опытом самого Ромма, монтажом эпизодов, в свою очередь восходящим к эйзенштейновскому «монтажу аттракционов». (Связь между драматургией «Обыкновенного фашизма» и теорией «монтажа аттракционов» Эйзенштейна была проанализирована С. Фрейлихом в его книге «Золотое сечение экрана», 1976.) Надо сказать, что при чрезмерном изобилии материала это решение придало картине стройность, хотя новеллы неровные.

В начальной, воссоздающей биографию героя, присутствует одновременно и броский, но уже неоднократно применявшийся в фильмах типа «Волшебный луч» монтаж из ранних немых кинодрам и суматошных кинокомедий, и рядом — три лаконичных, впечатляющих рассказа о тех, кого Ромм почитал своими учителями.

И первый из них, учитель в жизни — родной отец, врач Илья Максимович Ромм, социал-демократ, отсидевший в Петропавловской крепости и сосланный в Забайкалье, где как раз и родился у него сын Михаил. Так завязывается тема формирования характера. От атмосферы семьи — чистота отношений, благородство, деликатность.

А вот и первая учительница в творчестве: Анна Семеновна Голубкина. У нее в мастерской взял юноша Ромм уроки скульптуры — профессии, с которой он начал свой путь, пока повороты судьбы не привели его в кино. Анна Голубкина — символизм, «модерн», изысканный горельеф ее резца над подъездом МХТ в Камергерском переулке... Каким же забавным контрастом к подобному представлению-клише звучат слова с магнитофона: «...костлявая, высокая, носатая... закурила махорку-самосад, громадную «козью ногу»... Она не учила скульптуре, учила чему-то совсем другому, отношению к искусству что-ли...» — рассказывает Ромм. Колоритна ирония этого рассказа, но ведь одной фонограммы для экрана мало, нужен изобразительный ряд, нужно положить все это на кадры, отыскать их, включить в контрапункт документов, организовать их так, чтобы они играли, чтобы фотографии, как удачно выразился автор сценария, «появлялись и уходили с экрана вместо персонажей».

Так и возникает на экране лицо отца, типичное лицо российского интеллигента начала века, так входит в кадр горбоносая, худая, обвязанная каким-то платком и все равно прекрас-

ная Голубкина среди скульптур в нетопленной мастерской 1918 года. А вблизи — в военном френче, с широкой улыбкой — ее ученик-новичок Ромм, в будущем соблазненный огнями экрана и изменивший ваянию. Возникает эпоха, а в ней пунктир судьбы.

Фотографии появляются из наплыва, приближаются к нам и снова уходят в наплыв, возникают в одиночку и циклами, воплощая главные темы и подтемы новелл. Вот, например, серия — «Ромм и Кузьмина» — от шуточной свадьбы 1930-х годов, где невеста в фате, а жених в шляпе с белой хризантемой, до дня его семидесятилетия: выразительный образ счастья. Уже давно известен эффект фотографий на киноэкране и внезапной статики стоп-кадра. В «Исповеди» фотографии работают на совесть, становясь еще одним рассказчиком, вторым голосом.

Кинематографический учитель Ромма — Сергей Михайлович Эйзенштейн. Они почти ровесники, разница всего в два года. Но Ромм, как, впрочем, и все вокруг на киностудии, относится к творцу «Броненосца «Потемкин», пришедшему в кино лишь на пять лет раньше, с восторженным пиететом, считая его гениальным. Е. А. Кузьмина в своих мемуарах рассказывает, что когда Ромм говорил об Эйзенштейне, у него даже выражение лица менялось, что единственным неприкосновенным авторитетом среди современников был для Ромма Эйзенштейн. Изобразительный ряд картины убеждает в этом более текста.

Ромм рассказывает (слушаем с магнитофона), как перед съемками своего первого фильма — мопассановской «Пышки» — он пришел к Эйзенштейну домой и тот буквально завалил его материалами по франко-прусской войне, дагерротипами, портретами политических деятелей, коллекциями мод и т. д., как будто он сам, Эйзенштейн, специально готовился к съемкам. Рассказ этот положен на панораму музея-квартиры С. М. Эйзенштейна. Ромм всегда говорил и здесь, в фильме, говорит об Эйзенштейне как об учителе.

Но вот мы видим их вдвоем: знаменитые фото в павильоне «Мосфильма» у декорации, огражденной канатом. Нет, это не учитель и ученик. Это друзья-единомышленники, относящиеся друг к другу с равным вниманием и уважением.

Фильм подарил нам забавнейшую и в своем роде единственную сценку, словно бы созданную для экспозиции темы «шутки великих мастеров». Это фото- и кинопробы к работе Эйзенштейна над «Иваном Грозным». Фото уже публиковались, кинопробы, включенные в фильм, публикуются впервые (это настоящая маленькая сенсация!). Эйзенштейн пригласил Ромма на роль... королевы Елизаветы в третью серию «Ивана Грозного», неосуществленную в силу трагических обстоятельств (разгром и запрет второй серии, преждевременная смерть постановщика). Высокий зубчатый кружевной ворот открывает «декольте» Ромма, бриллиантовое колье, длинные серьги; пышные букли увенчаны диадемой. Королева кокетничает. Рядом хохочет постановщик. Нет, такие шутки Эйзенштейн предпочитал с равными, с любимыми и понимающими его друзьями.

Потому-то несоответствием звучит в фильме дикторский текст: «...принадлежали они к разным кинематографическим поколениям. Общая же у них была любовь к кино»,— отзвук киноведческого штампа, идущего от давних споров и от противопоставления режиссуры «первого призыва» (Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко) — так называемому «второму призыву», то есть братьям Васильевым, Козинцеву и Траубергу (хотя, казалось бы, они «фэксы», прославились еще в 20-х), Ромму, Райзману и другим, кто выдвинулся в начале 30-х годов, в звуковом кино. Сейчас, за давностью, эти градации потеряли всякую актуальность и проступила прямая преемственность новаторских свершений 20-х и 30-х, как двух ста-

дий единого и непрерывного процесса.

Конечно, это специальная тема, но и в фильме, о котором конкретно идет речь, ясно видно, что поколение великих советских режиссеров-первооткрывателей едино и календарная дата прихода в кинематограф не столь существенна, сколь это казалось некогда. Поколение русской интеллигенции, рожденное на рубеже веков, которое в отличие от старших братьев, «баловней серебряного века», выпускников Петербургского университета и русских студентов Сорбонны или Марбурга, было брошено историей в пекло боев первой мировой и гражданской войн, где они заканчивали «свои университеты», было поднято революцией, чтобы стать первым поколением интеллигенции советской. Весь вопрос, сколько лет сбитые дороги времени заставили поплутать и побродить, сменяя профессии, каждого из тех, кто в итоге обрел свою судьбу в советском кино. Михаилу Ромму довелось искать себя дольше других, но компенсировал это он своим стремительным взлетом во второй половине 30-х годов. И, наверное, у Эйзенштейна находилось о чем поговорить с Роммом помимо студийных дел.

Кстати, несколько слов об учености и эрудиции самого Михаила Ильича. Себя он эрудитом не считал, и легенд о нем в этом смысле не сложили. И если перелистать страницы его книг, стенограммы его лекций, убедишься, что они не пестрят цитатами, отсылками, именами, литературными и культурными ассоциациями подобно трудам Эйзенштейна, Козинцева, Юткевича или Трауберга. Однако Ромм, этот «рыцарь жизни», а не книгочей и не коллекционер, был человеком высокообразованным. Только его эрудиция хранилась как бы в «свернутом виде», в его великолепной памяти, в его удивительной художественной интуиции. Позволю себе рассказать эпизод, свидетелем которого мне посчастливилось быть в поездке на итало-советский киносимпозиум в октябре 1962 года, когда делегацию возглавлял Ромм.

В Риме в свободное утро нас повезли в знаменитую Сикстинскую капеллу. Разбудили рано, чтобы мы смогли осмотреть ее до пуска посетителей (из особого уважения к гостю из СССР). Но Ромм, всегда мобильный, заводной, неутомимый, утром не любил торопиться, предпочитал как следует позавтракать (аппетит у него был отличный), спокойно выпить кофе. А тут подняли ни свет ни заря... Всю дорогу он ворчал.

Пробежал равнодушно по длинной картинной галерее Ватикана, вошел в запрятанную где-то в глубине Сикстинскую капеллу, огляделся. Нужно было видеть его в эти минуты: это было «преображение»! Глаза сверкают, голова поднята вверх, плечи расправлены...

Цепким профессиональным взглядом он успел быстро охватить весь зал. Как известно, Микеланджело принадлежит в капелле роспись алтарной стены, потолка и сводов, остальное же выполнено предшественниками, в том числе Боттичелли. Ромм мгновенно выделил Боттичеллиевы фрески: «Вот это гениально, раз и два! Остальное — подражание». И подошел к «Страшному суду» Микеланджело и... начал толковать, разъяснять нам то, что там изображено. Долго, долго рассматривал потолок.

Анализ его был настолько глубок, настолько увлекателен, что оторопели не только мы, но и старик гид из русских эмигрантов, знаток Возрождения, твердо уверовавший, что перед ним профессор-специалист. С ним Ромм немедленно вступил в диалог и даже в спор из-за Кумской сивиллы. Об этой сивилле рассказал нам все, как о родной сестре (она действительно с профилем Ромма). Знал ли он это раньше по книгам или в озарении вспомнил, была ли то потрясающая импровизация, так и нельзя решить. Чудо — вот и все! И не раз потом мне приходилось слышать от Ю. Ханютина, работавшего с Роммом на

«Обыкновенном фашизме», о его поразительной восприимчивости, знаниях, выскакивающих из кладезя памяти именно тогда, когда нужно.

Широта культурного кругозора, живой интерес ко всему, сочетающиеся с высоким профессионализмом и преданностью кинорежиссуре, этой синтетической профессии,— тоже черта поколения гигантов, к которому принадлежал Михаил Ромм.

Можно было выбрать из «Девяти дней одного года» более «выгодную» для Ромма-режиссера, более мастерски сделанную сцену, чем прощальная встреча Гусева с отцом-крестьянином, сцену, которая и тогда, в 62-м, казалась условной, а сейчас выглядит и вовсе надуманной. Нет, Ромм никак не «камерник», в чем некогда упрекали его близорукие монументалисты, тем более не «бытовик» и уж никак не «деревенщик». Его стезя совсем иная. Но в некотором смысле сцена показательна и потому выбрана правильно. В ней отец и сын после долгой разлуки и, судя по всему, накануне разлуки вечной, говорят не о своих делах, не о матери, видимо, давно умершей, а об атомной бомбе, о глобальных проблемах и глобальных для человечества опасностях.

Таков этот гражданский, публицистический по преимуществу талант и такова художественная традиция, его взрастившая. «Исповедь кинорежиссера» позволила четко прочитать сквозные темы его творчества и, в частности, одну из них, волновавшую художника на протяжении многих лет. Это тема искажения личности и индивидуальной психологии в толпе, в массе, поддавшейся ложной идее или лозунгу. Беспощадный и скорбный анализ обезумевших людских множеств в «Обыкновенном фашизме», как это наглядно показано нам в «Исповеди кинорежиссера», имел своим самым ранним эскизом «Пышку». И там интересовала его не судьба бедняжки девицы Елизаветы Руссэ, как ни симпатизировала публика молоденькой героине в исполнении молоденькой Галины Сергеевой, а превращение обыкновенных обывателей в единое, скользкое и отвратительное многоголовое существо — «буржуа». И так же, как «механизм обесчеловечивания», увлекает Ромма обратная операция: потребность увидеть в толпе людей, каждый из которых есть индивидуальность, личность, мир, неповторимый и ни на что другое не похожий, имеющий самодовлеющую ценность. Таков помещенный автором и постановщиком почти в самый финал эпизод с детьми, подготовленный для фильма «И все-таки я верю...». Последнее свое произведение завершить Ромм уже не успел — это сделали Элем Климов и Марлен Хуциев.

Эпизод — интервью с французскими школьниками. Ребятам — девочкам и мальчикам — задают одни и те же вопросы. Но как различны, разительно несходны ответы на них, и даже не просто ответы, а поведение, мимика, глаза, манеры у маленьких парижан. Вот десятилетняя Ксавье. Читает энциклопедию, историю естествознания, «Три тысячи лет электричества», играть эта новая Мария Кюри любит в поезда, в лото. Рядом — Магали. Читает про котенка Бижу. «А еще!» Растерялась, стреляет шустрыми глазками... Хочет стать парикмахершей. Ох, беда будет с Магали, если не ее клиенткам, то уж поклонникам наверняка... А вот Жан-Пьер Леблен, вот Майкл Хью... «И все-таки я верю в то, что человек разумен. Ведь он рождается прекрасным. Плохих детей нет»,— слышим мы голос Ромма за кадром. И в этом сопряжении одного-единственного детского лица из миллионов детских лиц с судьбами всей планеты тоже ясна традиция советского революционного киноэпоса, где впервые были противопоставлены движение шеренг, сила металла, оружие и — одна-единственная беззащитная детская коляска с плачущим младенцем...

Со времени ухода М. И. Ромма миновали полтора десятилетия жизни советского кино, напряженные, сложные, в чем-то регрессивные и приту-

шенные по сравнению с «звездными часами», когда гремели с трибун 60-х его полные веры в будущее и порою гневные речи. Но то же — без Ромма — время было в иных отношениях высокоплодотворным. Ну хотя бы произошедшим внутри кино размежеванием между киноискусством и киносл ужбой, между кинотворчеством и съемками плановых единиц. Произошло у многих кинематографистов ясное осознание своего долга перед искусством, своего достоинства, своих прав и обязанностей художников.

В наше время обновления фигура Ромма вырастает в полный рост, высвечивается ярким светом. И благодарно видится масштаб его творческой и — главное — нравственной личности, неравнодушие, горячность, самокритичность, способность признать себя неправым, чуткость к несправедливости, из-за которых ему приходилось страдать в последний период жизни. «Вокруг него распространялось какое-то моральное поле. Моральное поле, в лучах которого вы становились умнее, вы становились честнее»,— замечательно говорит с экрана, представительствуя от учеников, Григорий Чухрай. Недаром имена учеников Ромма являют собой сегодня поистине плеяду кинематографистов мирового ранга. Интервью — еще одна важная струя картины, ее «голоса-отзвуки», связывающие прошлое с настоящим, воплощающие «роммовское начало» сегодня. В рассказах А. Баталова, И. Смоктуновского, В. Шукшина, С. Кулиша, киноведа из ГДР Г. Херлингхауза и других разными ракурсами и гранями поворачивается к нам его образ, человеческие свойства Михаила Ромма.

Камера возвращается к печальному осеннему пейзажу Подмосковья, к окну на втором этаже тихой дачи, к шуму дождя, к грустной мелодии утраты.

Думаю, вопрос о пределах и возможностях научно-популярного фильма-портрета решен здесь сам собой: у жанра, оказывается, есть только одно «табу» — ложь. Живое чувство, лиризм, волнение — все это ему не противопоказано.

Аркадий ВАКСБЕРГ

Перед следующим шагом

Разборы и размышления

«КАЖДЫЙ ИЗ НАС»
Автор сценария С. Троицкий. Режиссер А. Иванкин. Оператор М. Авербух. ЦСДФ, 1981.
«ЧЕРНЫЙ ХОД»
Автор сценария Ю. Соломонов. Режиссеры и авторы дикторского текста М. Авербух, А. Иванкин. Оператор М. Авербух. ЦСДФ, 1982 год.
«КОМАНДИРОВКА ЗА СЕРВИСОМ»
Авторы сценария М. Авербух, А. Иванкин, С. Троицкий. Режиссеры М. Авербух, А. Иванкин. Оператор М. Авербух. ЦСДФ, 1983 год.
«ОТ КАЖДОГО ИЗ НАС»
Авторы сценария М. Авербух, А. Иванкин, С. Троицкий. Режиссеры М. Авербух, А. Иванкин. Оператор М. Авербух, ЦСДФ, 1983.
«СКОЛЬКО СТОИТ КАРТОШКА?»
Авторы сценария М. Авербух, С. Троицкий. Дикторский текст А. Захарова. Режиссеры М. Авербух, В. Копалин. Оператор М. Авербух. ЦСДФ, 1984.
«ВЗЯТКА. ФАКТЫ И РАЗМЫШЛЕНИЯ»
Авторы сценария М. Авербух, Б. Смирнов. Режиссер и оператор М. Авербух. ЦСДФ, 1986.

Верность своей теме — качество в кинодокументалистике редкое и очень ценное, особенно у молодых художников. Тему я понимаю здесь не как нечто узкоспециальное. А. Иванкин и М. Авербух, оставаясь на протяжении многих лет верными своей теме, рассматривают ее в широком контексте общественных процессов, свидетелями и участниками которых все мы являемся. И пытаются разрабатывать ее в русле тех нравственных исканий, которые характерны вообще для нашего искусства последнего времени.

Впрочем, надо назвать эту тему или, точнее, попробовать сформулировать, поскольку сами авторы ее нигде не обозначают. Стержнем, сутью увиденных мною картин представляется дефицит совести как категории не только нравственной, но и социальной. Иначе говоря, объектив камеры нацелен в разрыв между эталоном порядочности, присущей каждому честному человеку, и реальностью. И тут, в этом разрыве, обнаруживается и обнажается чудовищная нравственная глухота, извращенность, вседозволенность, неизбежным следствием которых являются огромные потери и в сфере экономики, и в сфере сознания, и в сфере отношений между людьми.

Не стремясь к философским обобщениям и глобальным этическим конструкциям и, однако, позволяя нам эти обобщения сделать, авторы ведут зрителя до боли знакомыми адресами и сталкивают с людьми, увы, очень хорошо знакомыми. Подсобки магазинов, гарантийные мастерские, врачебные кабинеты, овощные базы, заводские свалки... Обладатели дефицитных товаров, мастера дефицитных услуг, чиновные распределители общественных благ... Хозяева жизни!

Сегодня и эти личности и деяния их, которые отнюдь не украшают нашу действительность, стали объектом пристального внимания журналистики, искусства, литературы. Кинодокументалисты обратили внимание на то, что принято теперь назы-

вать негативными явлениями, в ту пору, когда эта тема отнюдь не являлась модной. Скорее даже запретной. Точнее, полузапретной. Приемлемой лишь в качестве «отдельного отрицательного примера» на фоне тотального благополучия. В виде горестного, но неизбежного — «правдивости ради» — вздоха на фоне бурных аплодисментов, переходящих в овацию.

Авторы тоже вынуждены были в какой-то мере играть в эту игру. Как говорится, соблюдать ее правила. Свой фильм «Черный ход», к примеру, они были вынуждены начать такой заезженной мудростью: «Сегодня мы с вами живем лучше, чем вчера, и хотим жить еще лучше — это естественно. В стране многое делается для улучшения благосостояния каждого из нас. Но есть и такие, которые не хотят ждать. Им подавай все сейчас, немедленно, любой ценой. И рассказ наш будет не о лучших сторонах человеческих отношений».

Помню, когда я давно, еще на премьере, смотрел этот очень интересный фильм, меня резануло такое вступление не только своей банальностью, но и, мягко выражаясь, неточностью. Рассказ шел вовсе не о каких-то «сторонах человеческих отношений», а о социальной беде, находящейся в кричащем противоречии и с возможностями, и с принципами нашего общества. «Такие, которые не хотят ждать» абсолютно правы в своем нетерпении, ибо жизнь — одна, и не такой уж большой длины, а обществу нашему скоро семьдесят, и дефициту обуви, книг, элементарного сервиса нет и не может быть ни малейшего оправдания. В не желающих ждать меня коробит отнюдь не их нетерпение, а отсутствие какой бы то ни было щепетильности, та небрезгливость, для которой нет никаких нравственных тормозов. Готовность на все.

Но как раз про это было сказано под конец, еле слышно, а введением в фильм послужили клишированные сентенции, которые отражали ложные взгляды. Я знал, что авторы всегонавсего соблюдают правила игры, и поэтому, пренебрегая введением, ждал самого разговора.

И в «Черном ходе», и в последующих работах цикла кинопублицисты безошибочно находят болевые точки времени и обнажают их страстно, беспощадно и убедительно. Их волнуют проблемы действительно первостатейной важности: экономические потери, гражданская апатия, социальная несправедливость, разрушение идеалов, нравственная глухота. Таковы общественные и этические деформации, которые сейчас, на крутом повороте отечественной истории, мы стремимся преодолеть не декларациями, а делом.

Глаз кинокамеры, направленной умело и точно, выхватывает из потока жизни образы, конфликты, ситуации, характеры, которые, воздействуя на зрителя прежде всего своей узнаваемостью, рождают ощутимый диалог с залом. Правда экрана настраивает не на созерцание, а на гражданственный отклик.

В особой мере сказанное относится к последнему из фильмов жизнью рожденного цикла «Взятка. Факты и размышления», сразу же получившему, благодаря телеэкрану, многомиллионную аудиторию. Вот уж действительно где авторы продемонстрировали и оперативность, и настойчивость, и умение откликнуться едва ли не на самый волнующий сегодня всех нас вопрос. Самый волнующий сегодня — совсем не потому, что тема эта у всех теперь на слуху. И даже не потому, что со многих респектабельных лиц вдруг сброшены маски и обнажилось их мелкое, жалкое и отвратительное мурло. А потому, что мы впервые в условиях гласности, ставшей нормой нашей общественной жизни, столкнулись с масштабами этого явления, осознали его именно как явление и принимаем реальные меры к борьбе со зловещей инфекцией, агрессивность которой угрожала обернуться поистине эпидемией. Кино, театр, литература, публицистика становятся мощным средством иммун-

ВЗЯТКА

ной защиты на пути ее дальнейшего распространения. Ибо высвечивают то, что тщательно скрывалось ради красоты декоративного фасада, мобилизуют общественное сознание и формируют общественное мнение. Фильм внес в это необходимое дело заметный вклад.

Лучше один раз увидеть, чем сто раз услышать — эта старая максима как никогда кстати для разговора о данной картине. Взяточников и обирал, ставших героями «Взятки...», теперь увидел гигантский зрительный зал. Впрочем, единственную в этой кунсткамере знаменитость — бывшего заместителя председателя Совмина Молдавии Вышку — мы не увидели: киногруппу до арестанта особой важности не допустили. Почему — можно только гадать. Но не допустили.

Дело, впрочем, не в знаменитостях. Не в том, чтобы пощекотать наши нервы, сенсационно явив низверженных и падших кумиров. Нас интересует персонифицированное явление. И мы его, так сказать, получаем: убедительно и зримо. На фоне широко известных из печати разоблаченных ныне мздоимцев высшего ранга директор торга, председатель колхоза, начальник райотдела БХСС не более чем мелюзга. Однако... Какая власть — на своем, конечно, участке — была некогда в их вельможных руках! Какая сила, какие возможности!.. И какое общественное доверие... И все это предано, продано — распивочно и на вынос... Мы вглядываемся в их лица: что они сейчас выражают, как отразилась на них смена сановного кабинета на тюремную камеру?

Камера кинематографическая фиксирует лиц преображенье неумолимо и беспощадно. Вообще мастерство портрета едва ли не самая сильная грань талантливой работы М. Авербуха-оператора: созданная им галерея мздоимцев не только обнажает индивидуальные характеры, она открывает страшный в своей алчности и агрессивности социальный тип.

Утратив кресла и тылы, эти персонажи предстают на экране в своем подлинном виде: без ретуши и без тайны. Выясняется (о, магия кино: не надо ничего доказывать и разжевывать, все и так видно!), что они мелки, бездушны, что патологическое корыстолюбие было единственной движущей силой их жизни, обладание и накопление — ее единственной целью.

Иные из них перед лицом неизбежного мазохистски бичуют себя, упоенно и даже с какой-то бравадой раскрывая простейший механизм выжимания денег: роль вчерашнего душителя ближних простым нажатием невидимой кнопки сменилась ролью сегодняшнего обличителя зла. Обличитель в наручниках, за тюремной решеткой!.. Благородный пафос, звучащий со скамьи подсудимых и обращенный к бывшим коллегам! Пафос, фальшивость которого ощущается с первого же слова. Ну и картинка!..

Что это? Запоздалое раскаяние? Муки совести? Потребность сбросить камень с души? Ничуть не бывало: привычное актерство, инстинктивное стремление приспособиться к новым условиям, выплыть!

Другие прячутся от зоркого ока кинообъектива, не хотят «сниматься». Закрывают лицо руками, скрываются за глухим барьером скамьи подсудимых, залезают под эту скамью, и мы видим вместо лица нелепо торчащий зад... Отнюдь не комичное, а жуткое зрелище! Оно заставило бы, наверное, вздрогнуть даже самых неумолимых, будь за этим бегством от камеры проснувшийся стыд. Но экран беспощаден, он убеждает: то не стыд и даже не страх, а просто ничтожность. В конце концов, если есть хоть капля достоинства, хоть какое-то уважение к самому себе, испей до дна чашу позора, но сохрани лицо. Нет, к сожалению, никакого лица, потому и нечего сохранять. И это тоже читается с экрана очень зримо и достоверно.

Удача фильма мне видится еще и

в том, что мрачному миру вымогателей, греющих руки на чужой беде, противостоит другая личность. Я имею в виду следователя по особо важным делам при прокуроре РСФСР В. Олейника, который на экране не только юрист, расследующий преступления взяточников, но и комментатор фильма. Строго говоря, в качестве следователя мы его не видим: сама работа, процесс разоблачения и уличения остаются за кадром. Примем это как данность: ведь фильм не о том, как преступление раскрывается, фильм о том, что оно нам несет.

Экранный образ следователя — спокойствие, серьезность, профессионализм, неуклонность, верность закону — все это внушает зрителю главное: осознание неотвратимости последствий любого отступления от закона. За тяжкое отступление — тяжкие последствия...

Все достоинства и фильма «Взятка...», и предыдущих фильмов, достоинства, заметно выделяющие эти ленты из ряда других на близкие и схожие темы, для меня очевидны и несомненны. Тем важнее разобраться в том, почему же полной удовлетворенности от фильмов не остается, а повторный просмотр (я, к примеру, смотрел «Взятку...» дважды), когда эффект информационной новизны уже не срабатывает, в чем-то даже несет разочарование. Это надо непременно понять, ибо молодые создатели этих лент, конечно же, еще не раз порадуют нас новыми работами большого гражданского звучания, а учесть свои ошибки, слабости и просчеты всегда и всем полезно.

Мне кажется, главный недостаток лент, о которых идет речь, заключается в том, что уровень наблюдения там выше уровня анализа, а многозначность и многомерность зрительного ряда довольно часто, к сожалению, не соответствует приблизительности авторского комментария. То, что мы видим на экране, заметно выделяется — и правдой, и откровенностью, и степенью художественного обобщения — из того, что обычно показывается в подобных киносюжетах. То, что мы слышим с экрана, намного уступает даже не очень значительной журналистике: не только сегодняшней, но и вчерашней.

Фильм называется «Взятка. Факты и размышления». Факты есть, их много, и они впечатляют, порождая закономерные вопросы, приглашая к дискуссии. Ну, а где размышления? Над чем и как размышляют авторы, что предлагают зрителю как итог размышлений — своих и своего собеседника?

Размышлений, по правде сказать, я не заметил.

Что взятка представляет собой общественную опасность? Что при скромной зарплате нажить состояние можно только преступным путем? Что накопительство бессмысленно и бесперспективно, что за ним неизбежна расплата? Что, наконец, грея руки на чужой беде, накопители несут горе людям, разоряют их, подрывают веру в наши устои?

Да, обо всем этом говорится в картине. Но можно ли назвать столь очевидные прописи размышлением? Вероятно, в проходной, обычной поделке они были бы к месту. В такой значительной работе, как фильм «Взятка...», они выпирают и даже, мне кажется, раздражают, мешая по-настоящему понять и осмыслить то, что своим образным строем значительно выше и глубже, чем эти стершиеся, лежащие на поверхности слова.

И тогда я мысленно возвращаюсь к другим фильмам М. Авербуха, А. Иванкина и их соавторов — «Командировка за сервисом», «От каждого из нас», «Сколько стоит картошка?» и другим. Там тоже выразительный и емкий кинорепортаж заметно возвышался над привычным, не выходящим за рамки банальности осмыслением показанного.

Выше я уже говорил, что совесть как категория этическая и социальная привлекает внимание авторов во всех их работах, становясь как бы стержнем, на котором крепятся все

их сюжеты. Но давно известно, что наши недостатки являются порой продолжением наших достоинств. Будучи и нужной, и правильной, и уместной, эта сквозная мысль вдруг обнаруживает слабость и неубедительность, оказавшись по сути единственной, а значит — декларативной, представ в виде некоей универсальной отмычки, которой можно открыть все замки многосложной нашей реальности, развязать все узлы, над запутыванием которых славно потрудились некомпетентные болтуны, безответственные прожигатели народных денег, воинствующие циники и демагоги.

Называя (и показывая, разумеется) много социальных недугов — дефицит, расточительство, равнодушие и прочее, и прочее, авторы неизменно взывают к нашей зрительской совести, объясняя все эти тяжкие недуги отступлением от ее непреложных норм. А как же нравственные законы нашего общества?! — восклицают авторы, рассказывая о разных лазейках и потайных ходах доставал. А совесть-то есть? Где же совесть была? Почему молчала? В той или иной редакции, так или эдак повторяются одни и те же риторические вопросы. Они удручают не столько своей прямолинейной назойливостью, сколько неумением заглянуть в глубь явления, понять его истоки и его пружины.

Какой смысл взывать к совести, если бессовестны те или иные экономические рычаги, обрекающие на показуху, на пускание пыли в глаза, на подтасовку? Если годами нараставший, ставший уже нормой для целого поколения дефицит товаров и услуг неизбежен в силу объективности первичных экономических установлений, воздействующих на вторичные надстроечные категории. И если в результате создается иная — деформированная, но реально существующая шкала нравственных ценностей, которую надо ломать, но от которой не отмахнуться, ибо она есть.

Можно, конечно, сказать, что столь сложный анализ не входил в замысел авторов сугубо репортажных лент. Наверное... Но ведь они с полным к тому основанием замахиваются на очень серьезные общественные реалии, касаются проблем, для нашей экономики, народного хозяйства узловых, наболевших. Об этом столько уже написано ведущими публицистами! Планка поднята очень высоко, опускать ее ниже не имеет никакого смысла.

В фильме «Сколько стоит картошка?» камера кинодокументалистов отправляется на колхозные поля, где осенью, как умеют, убирают урожай учащиеся, студенты, инженеры и кандидаты наук. Хорошего тут, конечно, ничего нет. Но можно ли исправить положение, взывая к совести убирающих? Ведь они делают не свое дело (на это тоже есть в фильме намек). Ведь вошедшие годами (десятилетиями!) в наш обиход рейды горожан на поля свидетельствуют разве что о крупнейших экономических просчетах, и уповать на нравственные императивы там, где речь идет об экономических рычагах, абсурдно, нелепо, бесперспективно. То, что приемлемо и правомерно в условиях экстремальных, обращается в прямую свою противоположность, когда становится жизненной нормой.

Еще один пример. Фильм «Каждый из нас» драматургически построен на скромном психологическом эксперименте, который ставят сами же авторы. Посреди дороги у ворот металлургического завода они бросили лист железа, и камера внимательно следит за поведением проходящих людей. Главным образом тех, кто в трудных (физически трудных!) условиях только что потел (не в переносном, а буквальном смысле этого слова) над изготовлением таких же листов. Обратят внимание или равнодушно пройдут мимо? Все проходят. Один — поднимает.

Ну что ж, прием правомерный, наблюдать за жизнью в любом ее проявлении всегда интересно, психологический тест давно уже стал способом плодотворных исследований. Но вот

что меня озадачивает: а зачем все это? Что нам авторы хотят показать? Точнее, пожалуй, что хотят доказать? Что поднять железо лучше, чем его топтать? Безусловно. Ну и что?

Авторский замысел, о котором я смутно догадывался, высказан четко и недвусмысленно журналистом, взявшим у авторов интервью по поводу фильма. Про человека, железо поднявшего, сказано так: «Он... и есть невыдуманный положительный герой, ваша и наша надежда».

Скажи он про этого человека: молодец, ни времени не пожалел, ни усилий,— оставалось бы только поддержать журналиста. А как же иначе?

Но — герой?! Наша надежда?! На что, собственно говоря, надежда? На то, что мы таким путем покончим с безалаберщиной, расточительством, пусканием денег на ветер? Ну, полно: речь идет не о личном подворье, а о великой стране, о гигантском хозяйственном механизме, который должен работать с такой слаженностью и точностью, чтобы железо просто-напросто не валялось. Чтобы надеяться на рачительных собирателей расшвыренных повсеместно богатств вообще не было бы нужды. Столь давно примелькавшийся лозунг «Не проходите мимо!» прекрасен в своем нравственном максимализме, но абсурден, когда на него возлагается задача заменить собой научную организацию современного общества — такую организацию, которая служила бы подлинно народным интересам.

Давно пора понять, что борьба с бесхозяйственностью должна опираться не на благие призывы, а на точный экономический расчет. На такую систему экономических отношений, при которой воспитывать чувство хозяина попросту не понадобится. Чувство хозяина может быть лишь у хозяина, иначе оно — мистика, пустое сотрясание воздуха. И камера документалистов показала это очень наглядно, вступив в поединок с авторской мыслью: конфликт, который не часто увидишь в документальном кино.

Я отдаю себе отчет в том, что фильмы, про которые мы сейчас говорим (особенно первые из них), сняты сравнительно давно. Во всяком случае их отделяет от нас даже не столько-то лет, а эпоха. Все нынче стало иным: и угол зрения, и точка отсчета, и мера откровенности, и глубина исследования. Правда, сказав это, для абсолютной точности следует оговориться. И сегодня отношение к правде у кинематографических инстанций в определенной мере оказалось вчерашним. На премьерном показе фильма «Взятка...» мне запомнилось интервью молодой продавщицы, которая рассказывала, что таких молодых девчонок, как она, заставлял принимать участие в своих увеселениях директор магазина. Духовная ржа уже коснулась ее внутреннего мира — это чувствовалось в той горькой, но и циничной откровенности, с которой она вспоминала о случившемся. Но эпизод, принципиально важный для раскрытия еще одного аспекта затронутой темы — нравственного растления втянутых в преступную связь людей, на телеэкране уже отсутствовал, кому-то из кинематографических пуристов пришла в голову мысль купировать его. Исчезло из картины и признание одного из разоблаченных «героев» фильма — о том, что некий партийный работник был в начале той цепи, на конце которой оказался осужденный. И это сейчас, в то время,когда партия и партийная пресса дают обществу пример гласности по отношению даже к самым ответственным, в том числе партийным работникам, если они преступили нормы нашей жизни. Говорить об этом вслух, ничего не утаивая, значит помочь партии очиститься от всех, кто пятнает ее ряды. И если с порочной практикой сокрытия правды сегодня не покончить, то не добиться чувства социальной ответственности кинопублицистов.

Общественные условия, в которых создавалась каждая из картин этой серии, были разными, и это нельзя не учитывать. Так что нелепо и несправедливо упрекать авторов в том,

в чем они неповинны. Да и замечания мои отнюдь не упрек, это как бы заметки на полях, мысли, навеянные материалом, предложенным теми же фильмами. Значит, есть в этих фильмах нечто такое, что побуждает к серьезному разговору, к дискуссии, к обсуждению, выходящему за рамки собственно кинематографических проблем. И поэтому очевидные (для меня, по крайней мере) упущения в прежних работах вполне правомерно обсудить и сегодня, предъявляя авторам тот счет, на который они имеют право, который они заслужили своим гражданским неравнодушием и талантом.

Тем более что иные из этих упущений, как уже говорилось, имеют место и в новой работе. Главное из них — фрагментарность, неизбежно ведущая к торопливости, скороговорке. Погоня за количеством сюжетов, обилием лиц, разнообразием ситуаций в ущерб качеству. Под качеством в данном случае я подразумеваю основательность, углубленность. Исследование судьбы в контексте социальных реалий. Вычерчивание кривой падения: какая сила побуждает человека, играя собственной жизнью (не говоря уже о жизни других), собирать и копить ненужные вещи, рваться к богатствам, которые даже в лучшем из вариантов (чудом избежал наказания!) невозможно использовать?

Пора перестать уже ставить эти вопросы. Пора на них отвечать. Как и на такой, допустим, вопрос: какие объективные причины выталкивают на поверхность, наделяют властью и положением нравственных выродков, для которых все жизненные установки и цели сводятся к одной: взобраться, утвердиться, нахапать? Почему и каким образом такие люди оказываются «у руля», распространяя вокруг мерзкие правила волчьей морали?

Обилием фактов, перечислением случаев и имен, возмущенными возгласами на эти вопросы вряд ли ответишь. Требуется иной подход, иное кинематографическое видение. Ведь впереди работа над следующими фильмами — общественная потребность в этом направлении кинопублицистики очевидна.

24 молодых критика приняли участие в закрытом конкурсе «Рецензия-86», организованном отделом советского кино «ИК».
Жюри конкурса, отобрав для публикации всего четыре материала, не считает нужным скрывать свое разочарование результатами конкурса. Больше всего огорчает стандартность авторского мышления, склонность к стереотипам в анализе и оценках. Конкурс вывел на орбиту целый ряд актуальнейших для нашей кинокритики проблем. Прежде всего встает вопрос о ее будущем. Этот вопрос выдвигает проблему формирования критика. Почему так низок КПД высших учебных заведений, где готовят профессиональных критиков, в частности ВГИКа? Редакция предполагает обсудить на своих страницах некоторые из этих проблем.

Лариса КАЛГАТИНА

О пользе самодисциплины

Конкурс молодых

«Снайперы».
Алия Молдагулова — А. Темирова

Помню, как заинтриговали меня кадры из «Снайперов» Б. Шамшиева, показанные в телевизионных «Кинопанораме» и «Киноафише».

В одном эпизоде, плавном и неторопливом, была звонкая зелень, пронзительно чистое небо, лица девчонок в венках полевого разноцветья — несуетливые, беззаботные приметы воскресного отдыха за городом. Такой мирной и осталась бы картинка, если бы не солдатская форма, не усталые колючие глаза, не караулящий ствол винтовки, не сведенные судорогой пальцы, готовые нажать на спусковой крючок. Если бы не прорезь прицела, в которой демонстративно беспечные, гогочущие немцы, и не динамик, из которого теперь уже не «Ах, Ниночка, моя блондиночка...», а хамоватое «Рюссен зольдатен...».

В другом эпизоде, динамичном и резком,— изнурительная дуэль героини фильма Алии Молдагуловой с немецким снайпером-ассом Генрихом. Центральный эпизод картины — охота на «кукушку». По ту сторону мушки — чужая, с ленцой, болтовня, аппетитная земляничка, отправляемая под язык, «развлечения»: выстрелы в тощего русского котенка,

---

«СНАЙПЕРЫ»
Сценарий Б. Шамшиева при участии С. Аскарова. Постановка Б. Шамшиева. Операторы М. Алиев, М. Дуганов. Художник А. Чертович. Композитор В. Лебедев. Звукооператор Ж. Мухамедханов. «Казахфильм», 1985.

прозванного девушками-снайперами Заморышем — так сказать, игра в войну, разминка. По эту сторону — серо-коричневые комья земли, развороченной минами, нервный шок Алии (А. Темирова), собравшей всю свою волю во имя необходимости выиграть.

Взрыв эмоций здесь, в этом эпизоде, выглядит закономерностью, он драматически подготовлен. Только что убит Ситкин (Н. Скоробогатов), опытный самоучка-снайпер, только что смерчем пронесся беспощадный авианалет, живого клочка не оставивший на снайперском участке, а тут еще жалкий испуганный Заморыш, и, самое-то главное, там, в видоискателе — фашист, которого — «убей!». Упругая, экспрессивная пластика эпизода создает напряжение, готовое и должное разрядиться, взорваться выстрелом Алии.

Может, нечто подобное мы и видели в разных фильмах о войне, но здесь, у Б. Шамшиева, задела непридуманность ситуации, из которой вырос эпизод, ее психологическая достоверность, выразительность драматической микроструктуры.

Теперь, посмотрев картину полностью, знаю, что таких эпизодов, оживленных внимательностью авторского взгляда, тонкой, я бы даже сказала, «снайперской» нюансировкой эмоциональных состояний, в ней немало. Но вот парадокс. Все эти качества обнаруживаются лишь увиденные крупно, в обособленных отрывках. А в контексте фильма вдруг утрачивают многие свои достоинства.

Пытаюсь понять, чем вызвано мое ощущение. И, восстанавливая фильм в памяти, первым делом замечаю, что мне не удается нехитрая в общем-то задача последовательно его пересказать. Хаотично мелькают лица героев, произвольно вклиниваются разные сюжетные линии, неостановимо несется поток драматургических ситуаций; ощущение нестройности как бы усугубляется внушительным списком фамилий, мелко набранных после титра «в фильме снимались»...

В чем же просчеты «Снайперов»?

Основная линия фильма — биография Алии Молдагуловой. Вероятно, картине предшествовала большая исследовательская работа, и материал оказался настолько объемным, что Б. Шамшиев и С. Аскаров поддались искушению использовать его в сценарии по максимуму. Биографию они погружают в хронику военного быта, в атмосферу фронтовых буден, не без основания полагая, что эта атмосфера, как катализатор, ускорит реакцию взаимодействия отдельных военных эпизодов. Но как их героям-снайперам для проведения серьезной операции «Кукушка» позарез была необходима «придумка», так нужна она была и сценарию.

Необходимо было найти то логическое звено, которое сомкнуло бы в единую цепь повествования разрозненные детали разных микросюжетов фильма. Нужен был сценарный ход, который дисциплинировал бы отбор фактов, организовал курс движения документальных и вымышленных событий, определил бы логику сцепления эпизодов. Возможно, таким сюжетным стержнем могли стать используемые авторами фронтовые письма Молдагуловой. Размытые, выцветшие их строчки появляются в кадре, звучат и за кадром — вот, казалось бы, тот бесценный материал, из которого могло вырасти глубоко личное, звучащее как откровение, как признание решение темы войны: «Когда-нибудь мы вспомним это, и не поверится самим...» Впрочем, мы далеки от желания давать авторам фильма запоздалые советы.

Но факт остался фактом, такой или подобной «придумки» в «Снайперах» нет. Многое проговаривается скороговоркой, и зритель не успевает фиксировать факты, не осваивается в фильме. Картина дробится на десятки небезынтересных, но достаточно случайных зарисовок, лишь умозрительно вплетенных в общий сюжет. Кожахметов, Матвеев, Градов, Салаев... Леонов, Никифоров, Ушакова, Барамыкина... Какая-то Розка Ковалева в хромовых сапогах и с накрашенны-

ми губами, появившаяся в одном из рассказов. Майор, чья функция до некоторых пор состояла в отрывочных телефонограммах («Товарищ первый... о ходе операции... вынужденно бездействуют...»), а потом свелась к пьяной попытке изнасиловать девушку-снайпера... Кого-то ранило, кто-то убит, кто-то проникновенно и назидательно читает стихи... Драматургические сколки не складываются в единую мозаику из-за отсутствия сквозного сюжетообразующего принципа.

Кто они, эти люди, имеющие в фильме имена, но живущие в нем будто сами по себе? И где тот зритель, который сориентируется в этом перенаселенном героями и темами потоке?

Болотбек Шамшиев — опытный кинематографист, его режиссерской манере присущи и эмоциональность, и умение бытовые подробности поднимать до уровня символических обобщений. Но в «Снайперах» взяло верх желание рассказать сразу «обо всем»: и о горькой судьбе детдомовцев, и об опустошительных бомбардировках и цепенящих душу картинах танкового сражения, о маленьких радостях в минуты передышки и внезапных трагедиях, о стихах, которые не забыты в годы беды, и, конечно же, о первом чувстве... Это стремление объять необъятное не могло не сказаться на качестве отдельных режиссерских решений. То слишком традиционны сценки военного быта, то слишком театрально усажены перед камерой исполнители, то очень картинно «горит» кадр, перенасыщенный выстрелами, залпами, стонами. То досадно навязчива минорная мелодия, иллюстрирующая трагическую тему, то режут слух неживые, неразговорные реплики. В недоумение приводит незамысловатая актерская пластика, как, например, в кадрах гибели Алии Молдагуловой. Взметнулась, вскинула руку с автоматом и повела за собой: «Вперед!..» Что это? Всего лишь привычный слепок с памятника героям войны в его не самом лучшем, растиражированном исполнении?..

Количества информации, заложенной в фильме, с лихвой хватило бы на киноэпопею. Но ведь «Снайперы» — картина, в основе своей тяготеющая к жанру монодрамы, к рассказу на тему «у войны не женское лицо». Да, создатели ленты стремились показать, до какой степени он бесчеловечен, лик войны. Однако остался неотточенным сюжет, не выверенными драматургическая конструкция фильма, его интонация, и «Снайперы» стали рассказом о войне «вообще».

Вячеслав ШМЫРОВ

Что нам скрипач?

...Нет, право, есть свои резоны у иных скептиков. Вот у этого, скажем, из мосфильмовской картины «Площадь Восстания». Он заявляет своему коллеге-историку Максиму Федорову: «Пойми, ну что твой Скрипач? Что в нем особенного? Ни на диссертацию, ни на монографию он не тянет...» Федоров отвечает: «История не должна быть безликой».

Фильм, снятый режиссером Б. Токаревым по сценарию Ю. Яковлева, как будто бы не лишен остроты. Вот карапуз с простодушной уверенностью говорит, что баррикады — это кинотеатр, где крутят мультики, вот школьники уныло и без особой поч-

---

«ПЛОЩАДЬ ВОССТАНИЯ» (по одноименной повести Ю. Яковлева)
Сценарий Ю. Яковлева, при участии Б. Токарева. Постановка Б. Токарева. Оператор Н. Немоляев. Художник Л. Кусакова. Композитор И. Шварц. Звукооператор В. Карасев. «Мосфильм», 1985.

тительности — культпоход! — взирают на стенды историко-революционного музея... Вполне узнаваемые и не слишком отрадные картинки!

Теперь бы и прокомментировать их. Разорвать их наивную самоуспокоенность внезапным ощущением дыхания большой истории в сегодняшнем, простом и привычном, поставить скептиков и невежд перед необходимостью помнить, знать отечественную историю, извлекать из былого уроки. Не фразой, пусть талантливо произнесенной. А сутью — всем ходом развития фильма. А иначе — что нам Скрипач? Что тщательно реконструированные баррикады 1905 года?

«О нем рассказывали легенды»,— сообщает о Скрипаче (В. Симонов) закадровый голос, однако фильм не торопится поведать нам хотя бы одну из них. В основном — стремится заворожить романтическим обликом своего героя, когда тот в эффектном черном макинтоше и широкополой шляпе с горделивым презрением расхаживает под пулями, пронося в футляре для скрипки боеприпасы для восставших рабочих, или когда под закадровый голос, читающий Блока, «растворяется» в столбах пыли, так и не услышав перед смертью признаний в любви (любовь на фоне баррикад занимает в картине значительное место), или когда очаровывает ожесточенных и промерзших пикетчиков волшебным звучанием скрипки...

«Площадь Восстания». Сашенька — Л. Гладунко, Скрипач — В. Симонов

Собственно, ситуация с футляром, который чудом «обходит» жандармские заслоны (чудо заключается в том, что в момент обыска в нем все-таки оказывается скрипка, а не гранаты), и дает возможность для едва ли не единственного за весь фильм поступка, способного хоть как-то проявить личность главного героя. Единственного и, замечу, не слишком оригинального, если вспомнить гимназиста Петю из катаевской повести «Белеет парус одинокий».

Правда, со всех сторон твердят: Скрипач сделал это, сделал то. В частности, привез для восставших в Москву оружие из-за границы. Но на нашу зрительскую долю выпадает не действия героя наблюдать, а восторженный его прием в эмигрантском кафе: «Так вот вы какой, Скрипач!» Какой же, какой?..

Оставим в стороне как сюжетную невнятность в показе деятельности Скрипача, так и ту очевидную легкость, с которой историк ведет свой поиск сведений о нем. Здесь также декларации берут верх над действием, сведенным к не слишком правдоподобной цепи фактов: приехал Максим Федоров в Швейцарию, нашел кафе, где некогда собирались русские эмигранты, и... встретил там внучку московской возлюбленной Скрипача.

В конце концов, авторы вправе не тешить нас приключенческими подробностями, а сосредоточиться на внутреннем состоянии своих героев. В самом деле, может быть, по-настоящему содержательна именно эта сторона фильма?

Увы, «проклятые» вопросы сведены в «Площади Восстания» на уровень избитых стереотипов. Совместимы ли любовь и революция? — вопрошают герои, но особенно в поисках ответа не терзаются. Зачем, если ответ заранее ясен любому сидящему в зритель-

ном зале по множеству книг и кинофильмов, если вопрос давно перестал быть проблемой, а оснований для его новой, неожиданной постановки у авторов фильма нет? Потому диалог Скрипача и его возлюбленной в привокзальном ресторане, оцепленном солдатами, совсем необязателен и благополучно забывается в череде романтических красивостей, на которые щедр фильм.

Странно, но картина Б. Токарева пытается нас захватить именно этими красивостями, как будто бы пришедшими из заигранного романса. А как иначе, если не данью «романсовой» стилистике, объяснить поведение офицера, который с демонстративной горечью подчиняет свою интеллигентскую совесть офицерскому долгу — стрелять в рабочих? Или то обстоятельство, что Скрипач в и без того перенасыщенной персонажами картине погибает от руки своего собственного отца, солдата, словно это добавляет нечто существенное к его обезличенно-экзальтированному существованию на экране?..

И это — после «Старика» и «Нетерпения» Ю. Трифонова, известных книг Ю. Давыдова или не столь уж давнего фильма М. Шатрова, В. Логинова и В. Мельникова «Две строчки мелким шрифтом», в которых опыт русского освободительного движения возникал не в качестве «красивой» легенды, а как живой, обращенный в день сегодняшний нравственный урок?..

Историк из «Площади Восстания» — по меньшей мере цитата из «Двух строчек...». Играет его тот же С. Шакуров, наделяет своего героя той же горячностью, даже одержимостью, да и ситуация та же — поиск забытых персонажей революции.

Правда, в фильме В. Мельникова резкость героя была понятна. Там историк расследовал, казалось бы, закрытое дело о причинах провала одной из конспиративных социал-демократических групп, реабилитировался человек, который в течение десятилетий считался провокатором. Правда о прошлом существенным образом могла повлиять на судьбы и репутации многих и многих людей, кровно связанных с участниками конспиративной группы. Потому-то поиск историка был труден, мучителен и даже опасен.

Есть ли такой выбор у нынешнего историка? Как будто бы да: или делать карьеру, или «копаться» в частностях, бороться с «безликостью истории». Но вот вопрос: на что в развитии сюжета картины «Площадь Восстания» может повлиять искомая правда о Скрипаче?

Скептик как бы не верит в необходимость самой постановки такого вопроса и отвечает просто: «не тянет» Скрипач, и все тут. Фильм отвечает на это витиеватыми и не слишком внятными словесами. Максим Федоров мучается на экране по причинам, непонятным ни зрителям, ни, наверное, ему самому. И потому верхом нелепости кажется в «Площади Восстания» эпизод, когда Федоров в мученической позе «вписывается»... в краснопресненскую диораму. Его-то за какие подвиги?

В этой сцене есть нечто пародийное. Режиссер не в экспонаты вдыхает жизнь — жизнь низводит до экспоната. Не на силу неприкрашенного исторического материала уповает — рассчитывает на наше к нему «музейное» почтение. Потому не ищет свежего взгляда на историю, пользуясь готовыми блоками цитат и штампов. И стоит ли после этого удивляться, что школьники зевают в музеях, а залы кинотеатров на картине «Площадь Восстания» пустуют?

Сергей ЛАВРЕНТЬЕВ

Возвышать или утешать?

Казалось, этот фильм просто не мог не получиться. Судите сами. Сценарий написал живой классик нашей комедиографии Эмиль Брагинский, перу которого... Впрочем, кто не знает, что принадлежит его перу!

Поставил картину интересный театральный режиссер Петр Фоменко, известный рядом неординарных спектаклей и уже не впервые обращающийся к кинорежиссуре.

Главную роль сыграла Людмила Максакова. Лет двадцать назад мы довольно часто видели ее на экране. Затем некоторое время она почти не снималась, продолжая, впрочем, плодотворно работать в театре. И вот теперь снова вернулась в кино.

Ее партнером стал вошедший в моду после фильма «Мой друг Иван Лапшин» Андрей Болтнев — актер самобытный, непредсказуемый.

Ну, а ответственность за музыкальную часть фильма приняли одаренные Сергей и Татьяна Никитины.

«Поездки на старом автомобиле». Герман Сергеевич — А. Болтнев, Зоя Павловна — Л. Максакова

Так почему же лента «Поездки на старом автомобиле», в создании которой участвовали столь интересные, талантливые люди, не удалась? Думается, произошло это как раз потому, что над фильмом работали интересные, талантливые люди. Но все дело в том, что интересны и талантливы они по-разному.

Начнем с музыки. Как всегда у Никитиных, она очень мила. Любопытна сама идея — сделать комическую оперу из чеховского водевиля «Предложение». И «оперные» эпизоды в народном театре для меня, быть может, самые удавшиеся в картине. Музыка, на которую напевается чеховский текст, легкомысленна и грустна одновременно — она создает некое элегическое настроение, поддаться которому, однако, мешает крайняя непродолжительность «оперных» сцен. Более того, если этих эпизодов вообще бы не было, в фильме мало бы что изменилось. Ведь забавные сами по себе они несут чисто служебную нагрузку — показать героиню, что называется, «за работой». Но, право же, энергичные вбегания Зои Павловны в зрительный зал и ее властно-режиссерские команды: «Так, начали с той же цифры» — недостаточны, чтобы убедить нас в ее талантливости или же, наоборот, в профессиональной непригодности.

Правда, никитинские песни в фильме звучат и за кадром. Они должны комментировать душевное состояние героев и служить немаловажным средством, чтобы убедить зрителя в необычности происходящего («В японском странном языке есть слово, хрупкое до боли...»). Но, слушая эти песни, ловишь себя на стремлении отключиться от происходящего на экране и вместо Максаковой и Болт-

---

«ПОЕЗДКИ НА СТАРОМ АВТОМОБИЛЕ»
Сценарий Э. Брагинского. Постановка П. Фоменко. Оператор В. Симаков. Художник И. Шретер. Музыка С. Никитина. Звукооператор М. Бронштейн. «Мосфильм», 1985.

нева вновь увидеть на экране Мягкова с Брыльской. Или Мягкова с Фрейндлих.

Людмила Максакова — свидетельствует экран — стала другой. У нее иная внешность, походка, прическа, манеры... Но выражению чего служат эти внешние перемены? Парадокс заключается в том, что нам так и не дано будет понять, какая же она, новая Максакова?

Роль свою актриса ведет очень бурно, экспансивно. Но активность эта направлена исключительно на демонстрацию некоей странности своей героини, ее непохожести на остальных людей. Что и говорить, неадекватность реакций — смех вместо слез и наоборот — прием эффектный, но чрезмерно шумный, театральный, не позволяющий проникнуть в суть характера.

Люди, окружающие Зою Павловну, вещи, двухэтажные апартаменты, среди которых и в которых она живет,— все это удивительно, неординарно, странно и опять-таки очень эффектно.

Таинствен сын, которого мы так и не увидим, потому что он улетает не больше не меньше — в Антарктиду. Странна невесть откуда взявшаяся «невеста» сына Даша — существо цепкое, напористое, но вместе с тем отзывчивое и доброе. Загадочна бывшая жена сына — нехорошая женщина, запретившая бабушке видеться с внуком. Появляясь на экране на несколько минут, Лариса Удовиченко проливает столько слез, что либо необходимо счесть их в буквальном смысле слова крокодиловыми — ведь не дает же с внуком видеться! — либо предположить, что одновременно со съемками в этом фильме актриса репетировала Федру или Марию Стюарт.

Рядом с этим буйством экстравагантности второй герой фильма Герман Сергеевич выглядит предельно аскетично. В отличие от своей партнерши Андрей Болтнев нисколько не заботится о внешних проявлениях характера. И если вначале он играет неотягощенного интеллектом футбольного арбитра, который никак не может понять, что нужно от него взбалмошной дамочке, не желающей простым языком объяснить цель своего вторжения, то затем, когда, по замыслу авторов, его герой должен в эту дамочку влюбиться, актер, на мой взгляд, вообще перестает что-либо играть и лишь смотрит на нас долгим грустным взглядом человека, поставленного в очень неудобное положение.

Не нужно быть специалистом по психологии восприятия экранного образа, чтобы понять простую вещь. Часто неудача фильма объясняется неточным подбором исполнителей главных ролей. Они могут быть прекрасными актерами, но людьми с разнозаряженными психофизическими индивидуальностями. Ладного дуэта в данном случае получиться никак не может. Фильм «Поездки на старом автомобиле» убедительно подтверждает этот неписаный закон.

Можно понять горячее стремление режиссера познакомить с новой Максаковой кинозрителей, так же как и его желание представить в ином качестве Андрея Болтнева. Однако недостаточная продуманность выбора привела к тому, что мы так и не разгадали суть нового в актрисе и лишь смутились, не более того, при виде «необычного» Болтнева. А — как результат — в фильме о любви не обнаружили... любви.

На протяжении всей картины герои так и не найдут времени, чтобы заглянуть друг другу в глаза. Даже когда они обнимутся и будут произносить слова, которые положено говорить влюбленным, мы будем чувствовать отсутствие обоюдного интереса к партнеру, проявляющееся в пластике, в жестах, в манере вести беседу...

В своем сценарии Эмиль Брагинский рассказал историю, в которой обыкновенные бытовые коллизии сочетались с какой-то абсурдностью происходящего. Именно на таком сочетании строились все знаменитые

картины, созданные Брагинским и Рязановым. Очевидно, этого хотел добиться и Фоменко, у которого Болтнев должен был олицетворять, так сказать, бытовую заземленность, а Максакова — восторженную романтичность. Но тогда в финале такой истории Он должен был стать чуть более открытым чудесам, а Она — чуть более внимательной к повседневной жизни. Не вышло. Не получилось любви.

Вместо современной сказки, возвышающей своей чистотой, на экране мы увидели очередную нравоучительную историю, где вновь зазвучал обращенный к одиноким дамам призыв: «Не расстраивайтесь! Потерпите. Все будет хорошо. И до вас дойдет очередь».

Увы, получилось именно так.

Александр КИСЕЛЕВ

Зыбь морская

«Повестушка скучная, как зыбь морская»,— писал о своей повести «Огни» сам Чехов. Слово «скучная», оброненное классиком, таит подвох — не стоит принимать его за чистую монету, памятуя о гениальной «Скучной истории».

Напомним: инженер Ананьев, двадцати пяти лет, более или менее случайно попадает в заштатный российский городок, где встречает Наталью Степановну, Кисочку, которую знал еще гимназистом и в которую был втайне влюблен. Воспользовавшись удачно сложившимися обстоятельствами, Ананьев от тоски делает ее своей любовницей, а затем бросает. Имеет неприятный разговор с ее мужем. Внезапно раскаивается и при встрече просит у Кисочки прощения. Исход этого молниеносного романа плачевен: Ананьев в глазах читателя-зрителя терпит крах, впрочем, даже не столько сам Ананьев как личность, сколько та мировоззренческая установка, носителем которой он является: пессимизм Ананьева равен вседозволенности и полному безразличию к окружающему.

Александр Червинский перетасовал чеховских героев, их реплики, сделал все чуть-чуть определеннее, роздал каждому действующему лицу извлеченный из повести набор поступков и мыслей, переживаний и слов, а затем выпустил в импровизированный чеховский мир. Осталось всего ничего — этот мир перенести на экран, сделать его видимым.

Но оценить «Огни» С. Шустера как вольную вариацию «Огней» А. Чехова, а не какого-то иного писателя, то есть установить между этими двумя фактами искусства, удаленными друг от друга во времени, осмысленную связь, почувствовать чеховскую традицию в фильме, скромно отсылающем нас к «мотивам», почерпнутым у классика, весьма трудно.

Во-первых, мешает изображение. Хотя изображение в фильме прекрасное. И работа художника Георгия Кропачева, и работа оператора Дмитрия Долинина отличаются не только мастерством, но и некоей долей «куража», доступного настоящим мастерам, которые со вкусом и удовольствием делают свое дело.

Правда, следует отметить, что художник и оператор работали не в едином ключе: художник тяготел к декадансу, оператор же предпочитал импрессионистические решения.

Неяркое, хотя и не лишенное внутренних контрастов, изобразительное «легато» фильма развивается по сво-

---

«ОГНИ» (по мотивам рассказов А. П. Чехова)
Сценарий А. Червинского. Постановка С. Шустера. Оператор Д. Долинин. Художник Г. Кропачев. Композитор Б. Тищенко. Звукооператор Б. Андреев. «Ленфильм», 1985.

им собственным законам — от пастельности вечерних сумерек, с которых начинается лента, нарушаемых только тревожным красным цветом платья Кисочки, до блеклой действительности наступившего утра и следующего за ним безрадостного, такого же блеклого дня, который не в силах что-либо прояснить.

Оператор цветом тонко передает психологическую гамму сюжета, по-своему предлагая пережить ощущение драмы. Платье Кисочки меняет свой цвет: от налитого тревогой пурпура до черного глухого пятна во время ночного прохода по городу, а затем, уже в номере у Ананьева, оно принимает пепельно-серый цвет отбушевавшего пожара. Сама Кисочка как бы становится тем огнем, что заставляет действительность вспыхнуть мгновенной страстью и тут же прогореть дотла, представ в финале картины уже блеклой и холодной голубизной очередного дня.

Возможно, мы несколько переоцениваем усилия художника и оператора, выстраивая такой колористический сюжет фильма, но это акция в известной мере вынужденная — их творческие усилия в фильме гораздо активнее, чем режиссерские. К тому же пластика кадра, изысканный подбор костюмов дают непредусмотренный эффект — они выглядят в фильме как бы красивой лепниной на здании без фундамента. А фундаментом должна была быть вязь человеческих отношений, их неспешная (по-чеховски!) эволюция. Неспешная, но необходимая.

Вот, скажем, главный герой Ананьев — он менее всего подвержен изменениям. В этом отношении с ним может поспорить лишь эпизодический герой — некий мужик, в течение всего фильма безуспешно пытающийся сдать кому-нибудь котлы и по воле авторов становящийся чуть ли не великомучеником, страдающим от безразличия окружающих и собственной тупости.

Ананьев перерождается, но перерождение это в фильме воспринимается как что-то надуманное, за что, кстати, упрекали и Чехова. От ума привнесенное чувство раскаяния эмоционально не оправдано игрой Е. Леонова-Гладышева. Сама вина Ананьева напрочь заболтана мужем Кисочки Популаки (В. Стржельчик) «за крахмальной скатертью». Обманутый муж проговаривает общие места, настолько абстрагируясь от конкретного факта измены, что она как бы вовсе перестает существовать. Заключительное свидание ошарашивает внезапной, драматически не подготовленной развязкой и отдает нравоучительством, моралью, концом басни. Вот только при отсутствии самой басни.

«Огни».
Кисочка — Т. Догилева,
Ананьев — Е. Леонов-Гладышев

И повесть Чехова, и сценарий Червинского были, собственно, о другом. О том, что естественным выводом из постулата «все бессмысленно» становится заключение — все дозволено. Ананьев находился «по ту сторону добра и зла», что и позволило ему довольно жестоко воспользоваться Кисочкой. Но столкновения с действительностью, опровергающей такую философию, в фильме не получилось. Ведь исследовать пессимизм как мировоззренческое явление умозрительно, оперируя логическими выводами, в обилии рассыпанными в диалогах, еще мало, надо это ощущение прочувствовать. Эмоционально передать

строем фильма, выразить в драме человеческих взаимоотношений. А драмы как бы и нет. Есть зыбкая, зябкая меланхолия. Последняя фраза Ананьева поэтому повисает в воздухе.

«Ничего не разберешь на этом свете»,— говорит он, и его слова ровно ничего не значат в общем контексте фильма. Мысли Ананьева о том, что «все умрут, и ничего не останется», представлены в картине весьма выразительно, но антитеза их потеряна. Значит, нет конфликта, борьбы мировоззрений, нет драмы.

Что же могло переубедить Ананьева? Разговор с Популаки? Но тот сам говорит, что Ананьева убедить ни в чем нельзя, что, вероятно, можно «дойти до убеждений только путем личного опыта и страданий...». Но где они в фильме — страдания и личный опыт Ананьева? Их нет. То ли он страдает при виде горящей ассигнации, то ли вселенская скорбь посещает его в разговоре с Чалисовым, который никак не сподобится принять у мужика котлы... В финале с Кисочкой вроде бы говорит уже другой человек, а как он стал другим, мы не заметили, хотя интересовало нас именно это.

Ситуация с Популаки прямо противоположная. Владиславу Стржельчику сомнительно посчастливилось сыграть в этом фильме две роли — Популаки в начале картины и Популаки в конце ее. Две эти роли не похожи одна на другую, обе сыграны хорошо, но как одна переходит в другую, мы тоже не видим...

Подведем итоги. Они скромны.

Огни — это люди, недвусмысленно заявляет фильм, просмотренный нами. Кисочка — это огонь страсти. Ананьев — бессмысленное нагромождение костров на насыпи размером «с Монблан», которые, процитируем одного из чеховских героев, напоминают разве что лагерь филистимлян, а Популаки, такой смешной и забавный,— это, так сказать, иллюминация на мосту...

...Не знаю, писал ли режиссер кому-нибудь: «Фильмец скучный, как зыбь морская...»

Евгений МАРГОЛИТ

О женщине

Ракурс

Инна Макарова

Когда впервые прогремело имя Инны Макаровой, кинозрители еще называли актеров: *артисты*. Ныне почти стерся тот оттенок смысла, который носило это слово в эпоху Любови Орловой, Марины Ладыниной, Людмилы Целиковской: другое время — другое кино. И главной темой того, другого кино был праздник. Праздник, ожиданием, осуществлением, приближением которого жил зрительный зал, праздник, которого зал неминуемо должен был дождаться.

И артисты были главные люди на этом празднике. Это были вовсе не «звезды» (заметьте: термин «кинозвезда» в лексикон нашей киноаудитории если и вошел, то гораздо позже), но сами зрители в близком, терпеливо ожидающем их будущем, мы сами, сбросившие с плеч груз повседневных тяжелых забот и легко и свободно творящие новую жизнь. Превращение трудовых будней в праздник и демонстрировали артисты, и в этом было их предназначение.

Артисты были всемогущи. Это актеры должны были «входить в образ», «раскрывать характер», «психологию» и прочее. Артисты же должны были уметь и умели — всё. Управлять трактором и автомобилем, скакать на коне, прыгать с парашютом и — конечно же! — петь и танцевать.

«Суметь» — едва ли не наиболее часто употребляемое слово в многочисленных кинопеснях тех лет. «Он и так умеет» — выплясывает Любовь Орлова — Стрелка в «Волге-Волге». «Он и так умеет» — и поет прекрасно поставленным голосом оперную арию. Заметьте: «он». Все равны удивительным, упоительным равенством всемогущества — и женщины с легкостью выполняют мужскую работу и с очаровательным изяществом носят мужской костюм (помните, как сидели все эти комбинезоны и кепки на Орловой и Ладыниной?).

А этот излюбленный конфликт Его и Ее? Когда начинается соперничество из-за того, что кто-то усомнился во всемогуществе другого. И чем неотвратимее счастливый финал, тем не-

приступней и суровей поначалу Она: коли на равных, то разве может быть мужчина повелителем?

А что до песен и танцев, то отсутствие профессиональной, актерской дикции прощали куда быстрее и легче, чем неумение петь и танцевать. Ведь для праздника нужны небудничное, небытовое слово и небытовой жест. Недаром же в те годы бытовой говорок героев сделал сенсацией картины будущего учителя Инны Макаровой — С. А. Герасимова: сначала «Семеро смелых», а затем «Комсомольск». Это было чуть ли не вызовом белому стиху «Аэрограда» или ариям «Гармони».

Не потому ли и из зарубежных «звезд» (а «звезда» для нас только и могла быть зарубежной, ибо ее зарубежность была единственным оправданием существования в реальности, параллельной залу, непересекающейся с ним) наша аудитория отдавала решительное предпочтение «звездам» музыкального кино — Дине Дурбин, Франческе Гааль.

Так вот прозвище первой киногероини Инны Макаровой и было — Артистка. Любка-артистка. Любовь Шевцова, героиня «Молодой гвардии».

О знаменитом фильме Сергея Герасимова, об интереснейшей истории его создания, о работе Инны Макаровой написано много. Но вот что интересно: почему в картине, где по меньшей мере дебютировал десяток будущих зрительских любимцев, аудитория тогда выделила в первую очередь Инну Макарову — Любу Шевцову?

Может быть, дело в том, что война жажду праздника не убила, а напротив, обострила? Обострила потребность в «артистах»? Вспомним: единственный театр, работавший в осадном Ленинграде, был театр оперетты. И не зря же в многочисленных фольклорных переделках «Землянки» упорно опускалась строфа с самыми выразительными строчками:

До тебя мне дойти нелегко,
А до смерти четыре шага —

и заменялась такой:

Скоро встречусь, родная, с тобой.
По дорогам Победы пройдем.
И, как прежде, как прежде, вдвоем
Песню счастья, любви запоем.

Дважды повторенное «как прежде» начинало выглядеть заклинанием.

Как бы то ни было — в отличие от большинства остальных героев этой картины, живущих жаждой мщения и сопротивления, Любка — Макарова живет непреложностью победы. Победы — праздника. Победоносен сам ее артистизм в картине. Конечно, и танцы, и наряд героини — это средство маскировки. Но не только. Это ее стихия. Недаром она — Артистка. Автор довольно давней книги об Инне Макаровой, описывая эпизод выступления Любки на концерте для немецких солдат — самый знаменитый кусок ее роли — усматривал в нем недостаток профессионализма: актриса здесь утрачивала-де второй план — беспокойство за судьбу проводимой в этот момент операции. Но в том-то и дело, что Любка Макаровой явно не исчерпывалась войной, она действительно самозабвенно плясала, забывая обо всем на свете, как и подобает артистке. Ведь это именно она в сцене празднования 25-й годовщины революции пускалась в отчаянный пляс после печальной украинской песни, как бы разряжая трагизм ситуации. И перед казнью в камере, услышав гул наших самолетов, реагировала так же: отбивая дробь, наступала, победоносно наступала на полицая. Гул самолетов становился музыкой, аккомпанементом к танцу. И в облике ее, и в типе поведения было нечто напрямую связанное с воспоминаниями о довоенной жизни. Потребность верить в это возвращение 30-х годов была в первые послевоенные годы естественна и легко объяснима. Осмыслить необратимость течения времени, убыстрившего свой шаг после победы, еще попросту не было сил. Макарова в этой роли наиболее соответствовала настроениям зала, настолько активным, что традиционные черты героев довоенных зритель скло-

нен был усматривать и в новых героях.

Собственно говоря, если присмотреться, то окажется, что актеры, пришедшие в кино после войны, обладали достоинствами предыдущего поколения сполна. В середине 60-х Константин Воинов поставил «Женитьбу Бальзаминова» — своего рода фильм-капустник, где, собранные вместе, они продемонстрировали изощреннейшее артистическое мастерство. Но вот что интересно: все эти достоинства остались, по сути, невостребованными тем кинематографом, в который они пришли. Тем кинематографом, который они создавали. Правда, перепляс становится лет на десять своего рода визитной карточкой Инны Макаровой — и в «Возвращении Василия Бортникова», и в «Высоте», и в болгарской картине «Димитровградцы». Но именно — визитной карточкой. Вставным номером. Подтверждением: да, Макарова, та самая, которая играла Любу Шевцову.

Артистка та же самая — роли другие. Другое время. И кино.

В кино происходит смена предмета. Отсюда — смена героя. Феномен киноактера конца 50-х годов, пожалуй, заключается в том, что едва ли не у всех были равные шансы на популярность. Все без пяти минут «звезды», потому что лихорадочно перебираются типы: кто же наиболее соответствует времени, его запросам? Время ищет своего героя.

Традиционный тип «артистки» между тем отвергнут начисто. Орлова и Ладынина покидают экран почти без боя, стремительно становятся легендой. Целиковская, прежде чем окончательно уйти в театр, снимается в экранизации чеховской «Попрыгуньи». Лидия Смирнова переходит на драматические возрастные роли, и первая из них — в экранизации нилинского рассказа «Жучка».

В эти годы экраном завладевает быт. И не то чтобы о празднике не было речи — он все равно остается конечной целью движения сюжета. Но предметом теперь становится уже *путь к празднику*. И путь этот все удлиняется, требует все больше сил.

И тут обозначается некий парадокс судьбы нового поколения киногероинь: то всемогущество, всеумение, за которое боролись на предвоенном экране их кумиры, им самим выпало осуществить в действительности, причем отнюдь не праздничной. И если в 30-е годы пелось с экрана:

Если ранили друга,
Сумеет подруга
Врагам отомстить за него,

то в 50-е оттуда неслась лихая и горькая частушка военных лет:

Я и лошадь, я и бык.
Я и баба, и мужик...

По сути, им пришлось отстаивать противоположное право: быть слабыми. И если драматическую тему этого поколения вела в своих ролях Нонна Мордюкова, то лирическую — Инна Макарова. Жесткое разграничение здесь, конечно, неправомерно: одна из лучших ролей Мордюковой начала 60-х — в «Простой истории», картине, трогающей и подкупающей до сих пор как раз своим лиризмом, в то время как Макарова в лучшей своей работе середины 60-х — в «Женщинах» — дает рисунок подчас острый до сухости. И все-таки хоть и разные характеры, а судьба-то одна.

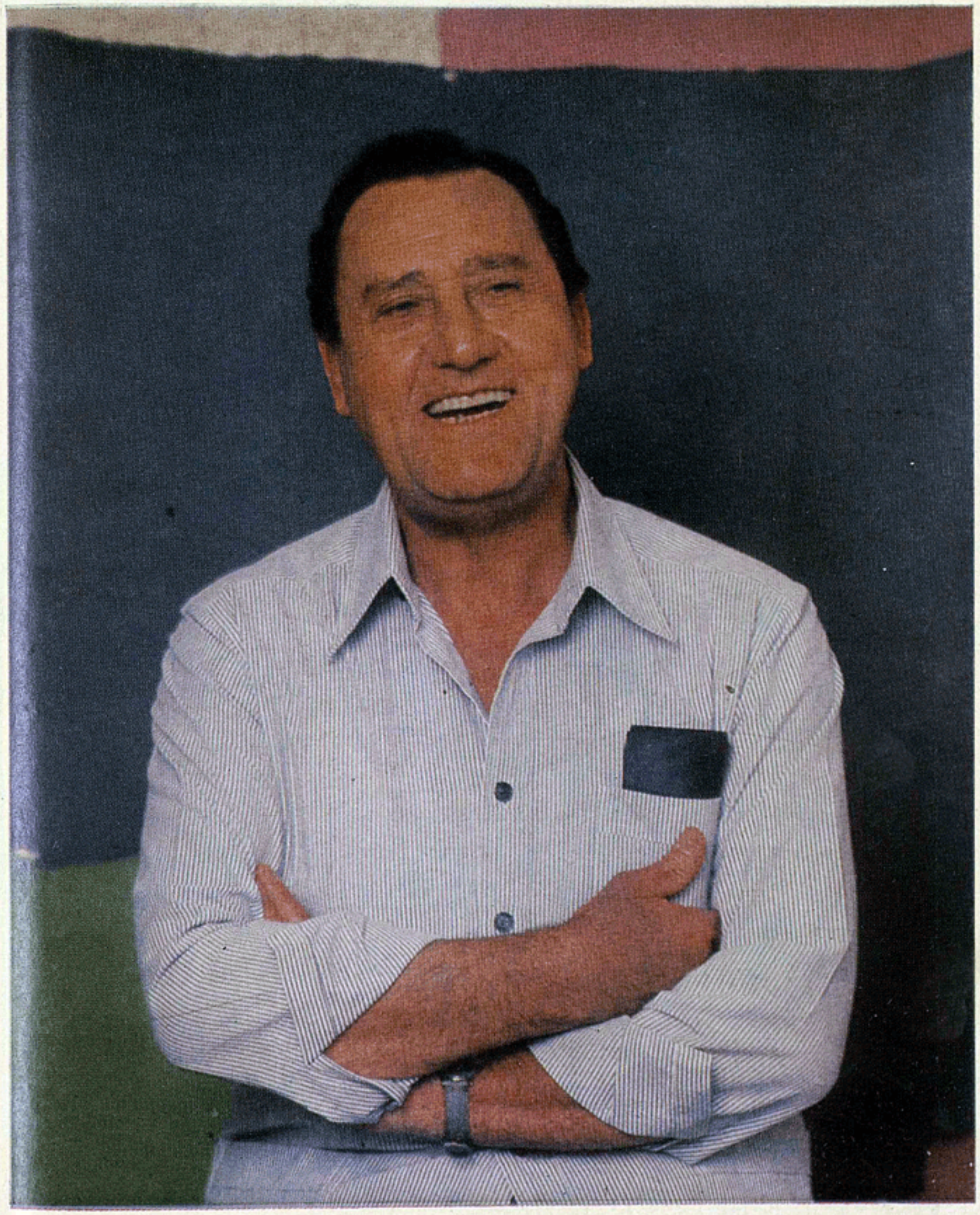
...Можно было бы сказать, что в этом поколении именно в Инне Макаровой было больше всего от «артистки», и в этом смысле с ней может сравниться лишь самая младшая из поколения — Людмила Гурченко, с которой у Макаровой вообще очень много общего: та же тема невостребованного артистизма, невостребованной женственности, войны как источника женской драмы.

Впрочем, утверждать, что здесь существует прямая преемственность, было бы не совсем точно. По характеру дарования были среди ровесниц Макаровой гораздо более близкие по исполнительской манере 30—40-х годов актрисы — скажем, Клара Лучко

● Портретная галерея «ИК»

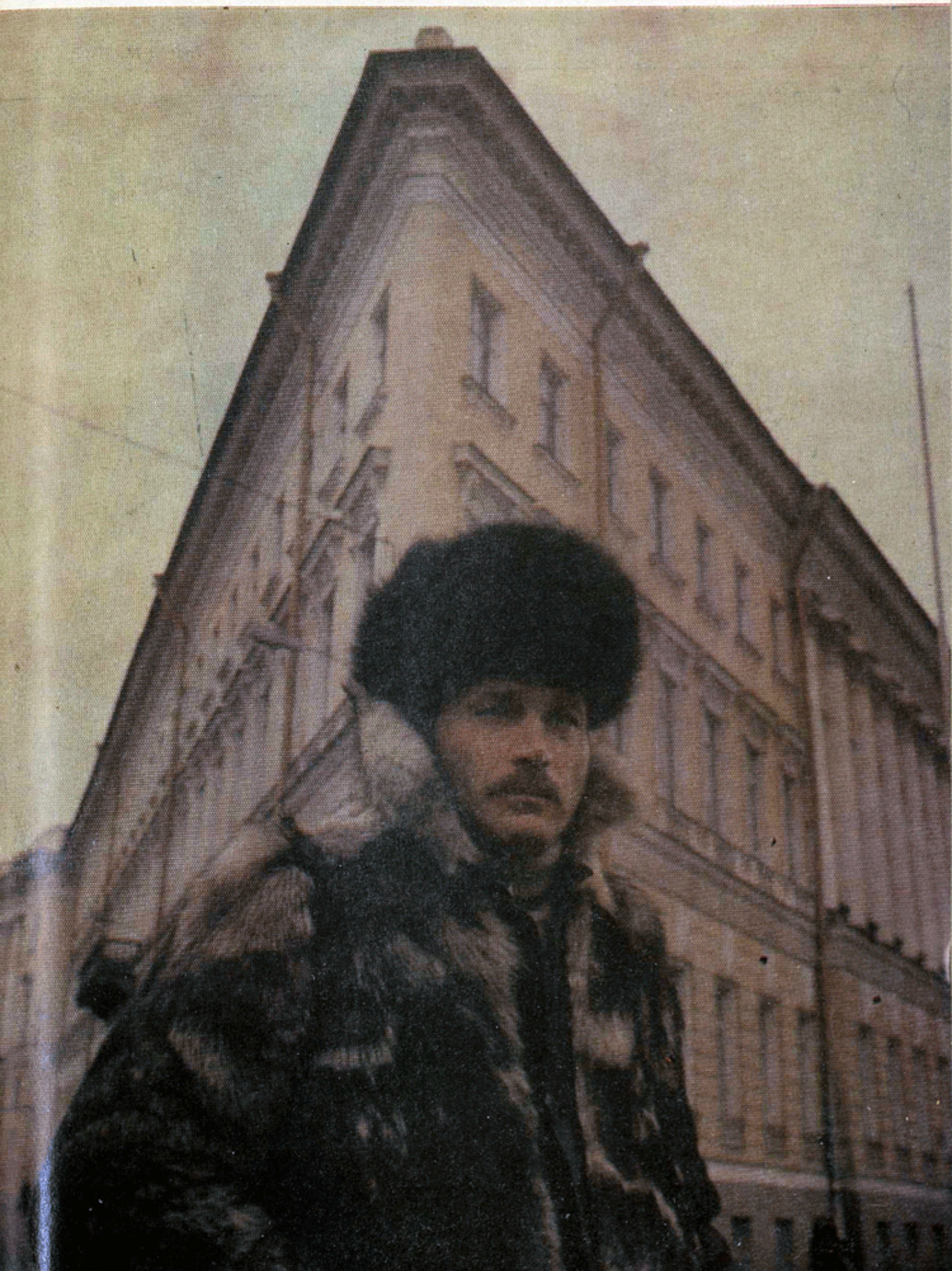
Фото В. Плотникова

АЛЬБЕРТО СОРДИ

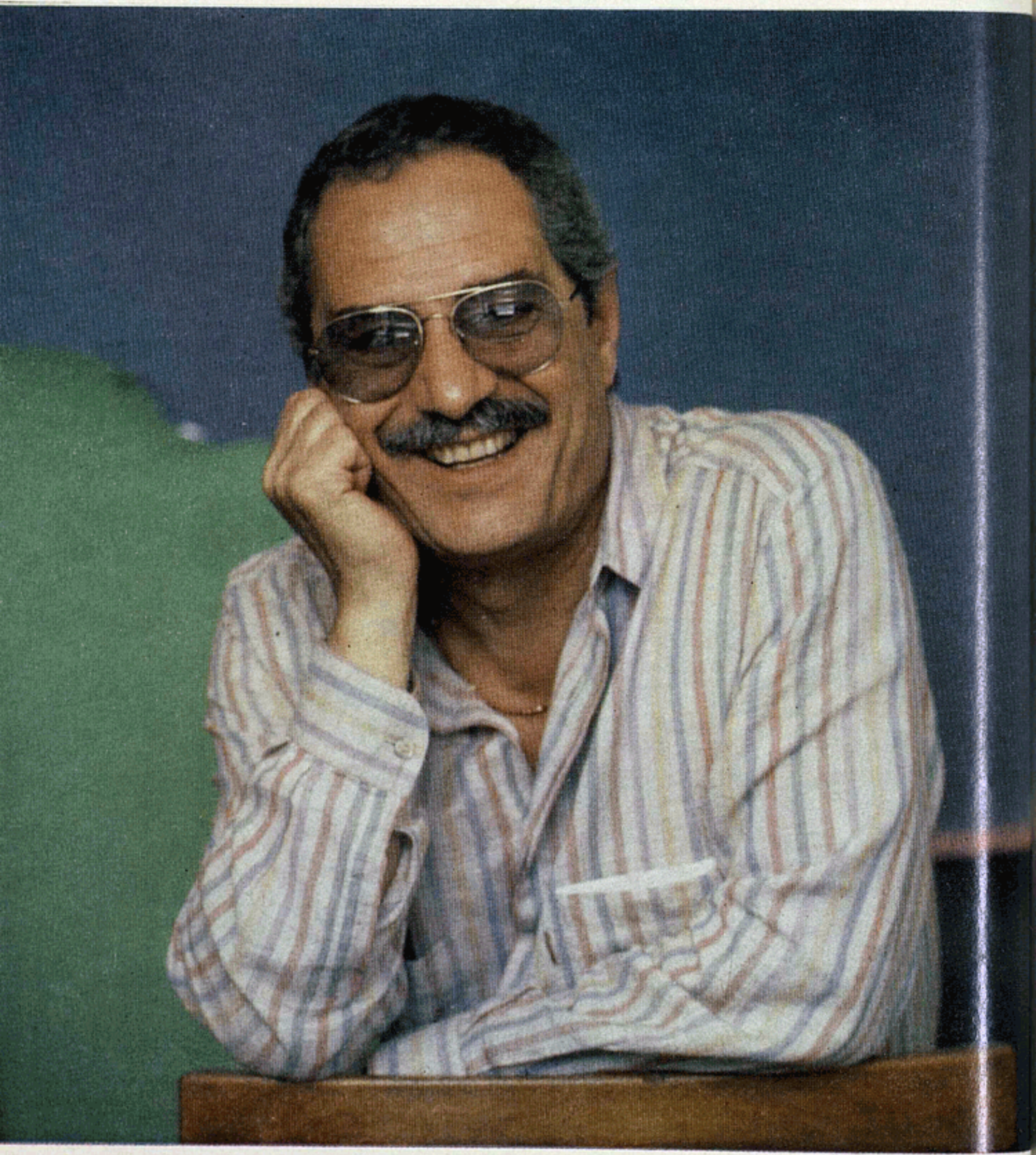


РОБЕРТ дЕ НИРО

ФРАНКО НЕРО



НИНО МАНФРЕДИ



«Молодая гвардия». Любовь Шевцова

или блистательная Екатерина Савинова: недаром обе они так естественно смотрелись в последней традиционно праздничной ленте нашего кинематографа «Кубанские казаки» вместе с Мариной Ладыниной. Но именно потому обе и не вписались в общеэкранную действительность 50-х, именно потому их героини и требовали для себя некоего автономного пространства, откровенно условного — будь то шекспировская комедия или кинофельетон о жгучих проблемах колхозной самодеятельности. Отсутствие в типаже отчетливо читаемой предэкранной социальной биографии — то, что было так ценно в Орловой или Целиковской,— теперь начинало решительно мешать.

Что же дало возможность Инне Макаровой стать актрисой — именно актрисой! — нового поколения? Важен был уже опыт «Молодой гвардии». Ведь тогда, в самой первой роли, она сыграла девочку военного поколения, играющую «в артистку». Экранная и предэкранная реальности как бы столкнулись в Любке Шевцовой, и столкновение породило внутренний сюжет многих ролей Макаровой, сыгранных десятилетием позже.

Вообще такая «интерференция» — наложение реальности экранной на предэкранную, их взаимотяготение, взаимопроникновение и взаимоотталкивание — есть любопытнейшее явление, особенно характерное для кино 50-х. Инна Макарова — едва ли не самое яркое воплощение этого явления, этого последовательного процесса, начавшегося во времена «Возвращения Василия Бортникова» и завершившегося где-то в середине 60-х, когда уже были сняты «Женщины», и возникало «поэтическое» кино, боровшееся за «новую автономию».

Сюжет творческой биографии Макаровой можно обозначить как все удлиняющуюся дорогу к празднику. И характер игры, стиль актерских решений менялся именно в этой связи.

Заметьте, «артистка» в теперешних ролях Макаровой непременно значит: женщина. Потом уже — товарищ по работе, боевая подруга и прочее. Женщина — сначала. Предмет поклонения, хранительница очага. Она может быть передовиком труда (так чаще всего и происходит), но может и не быть. Не это в ней главное. В стремительно меняющемся мире она хочет оставаться величиной постоянной. Что же заставляет макаровских героинь, сыгранных в 50-е годы, терпеливо дожидаться своих избранников, пока их носит по стране — а так и выходит в большинстве тогдашних ее ролей? Да это самое стремление.

В первых ролях вроде бы и глубин никаких не усмотришь, только поразишься молодости, энергии и действительно неотразимому обаянию, чисто макаровскому, свойскому. В «Возвращении Василия Бортникова», в «Димитровградцах» проступает уже нечто другое — душевный труд, предшествовавший высвобождению этой энергии. Проступает даже не как самостоятельное художественное открытие — как знамение времени.

Когда в «Димитровградцах» главная героиня болгарская девушка — строитель нового города приходит за советом к русской подруге после классической размолвки с возлюбленным на производственной почве — еще 1955 год! — та огорошивает несгибаемую комсомолку вопросом: «А тебе никогда не хотелось выстирать ему рубашку?» (Представьте себе, скажем, Орлову в «Цирке» стирающей рубахи Столярова — Мартынова...)

Вообще очень интересно наблюдать, как в 50-е годы пытались соблюсти равновесие между личным и общественным. В «Возвращении Василия Бортникова» страсть Фроськи — Макаровой к красивым нарядам и кокетству есть, конечно, проявление несознательности (фильм вышел *еще* в 1953 году). С другой стороны, желание вроде бы совершено законное (фильм вышел *уже* в 1953 году). В последних сценах Фроська активно включается в трудовой процесс и живет интересами коллектива: пишет докладные на бригадира-возлюбленного и самого председателя — председателю же. Но героиня Макаровой в этих сценах совершенно откровенно играет «в перековку», последнее слово остается все же за ней, и все окружающие (как, впрочем, и зрители) принимают это с явным удовольствием.

Наиболее же развернутый вариант этой победоносной женственности Макарова играет в картине 1958 года «Дорогой мой человек» Юрия Германа и Иосифа Хейфица — художников, влюбленных в своих героев, готовых ринуться им на помощь, встать на их защиту. Ее Варька мечтает стать — ну конечно же! — артисткой и женой «дорогого своего человека» — подвижника Устименко.

«Наш корреспондент». Клаша

«Дорогой мой человек». Варька

Ее спрашивают: «Ваше представление о счастье?» Она, не задумываясь, отвечает: «Взаимная любовь». Ее стыдят: «Герцен в твои годы...» — она без всякого смущения: «Но я же не Герцен...» (Помните, в «Волге-Волге»: «Он и так умеет»?) Эта Варька, в своем легкомысленном, почти пляжном наряде, не хочет равноправия. Между тем артисткой она не станет, подвижник-возлюбленный уйдет, усомнившись в ее готовности разделить с ним судьбу, будет война, потом станет геологом (опять наденет мужской костюм) и все эти годы будет терпеливо ждать своего «принца» и дождется, и выдохнет только с невероятной нежностью: «Господи, какой ты старый...», и спросит: «Почему ты не спрыгнул тогда с трамвая?» Дорога к празднику растянется на пятнадцать лет жизни и одиннадцать частей фильма.

Собственно говоря, «Дорогой мой человек» — это как бы два фильма в одном. Есть достаточно сумбурный, местами выразительный, местами соскальзывающий в скороговорку фильм Баталова—Устименко и удивительно цельный фильм Варьки—Макаровой (о чем тогда же написала, заметив это, Нея Зоркая).

Так вот, фильм Макаровой — это романтическая баллада о мудрой женской верности. Понятно, почему эта героиня не может пуститься вдогонку за Устименко, дело здесь не в женской гордости, тем более не в соперничестве с любимым. Просто герой непременно должен вернуться туда, откуда начал свои странствия, и она должна оставаться на месте, чтобы ему было *куда вернуться*.

Это чисто романтический посыл, популярный в кино тех лет. Здесь он воспринимается естественно благодаря истовой вере актрисы и ее героини.

Но здесь же он и исчерпывается.

Вот особенность макаровских работ, особенность после всего сказанного читающаяся неожиданно: в большинстве фильмов Макарова солирует, играет чуть поверх партнера. Доигрывает за него, не важно — будь то актер самого высокого класса (Алексей Баталов, Николай Рыбников, Евгений Урбанский) или же никому не известный, как в «Нашем корреспонденте», о чем речь впереди.

Не в том ли здесь дело, что героини ее ожидают не столько конкретного Его, сколько — Принца, обязательного в программе праздника, и лишь подставляют на свято место того или иного партнера?

Чем более тесно совмещаются экранная и предэкранная реальность, тем более «беспартнерство» у Макаровой превращается в сюжетный момент. Вдруг оказывается, что, настаи-

вая на праве быть женщиной и женщиной прежде всего, ее героини становятся предельно уязвимыми.

Тогда на помощь приходит костюм.

О костюмах макаровских героинь можно писать отдельное исследование. Что носят. Как носят. Что при этом испытывают. И главное — *зачем* так одеваются.

Для киногероинь 30-х вообще не существует проблемы костюма. Раз любая ситуация по плечу, так и каждый костюм — по росту. В 50-е для героинь Мордюковой, например, проблемы костюма тоже нет: любой костюм — будничный, или, точнее сказать, производственный. Потому что они впряглись в жизнь и без отдыха тянут ее на себе с военных времен. Героини же Инны Макаровой, очнувшись от сладостных видений праздника и феерических в нем ролей, обнаруживают себя посреди обыденности, текущей по совершенно иным законам, и пытаются к этой обыденности приспособиться, сжиться с ней. Костюмы берутся напрокат из наличного арсенала социальных ролей. И ведут себя героини всякий раз как бы соответственно своему костюму.

Самая в этом смысле показательная роль — конечно, Катя из «Высоты». В мужском костюме на самой верхотуре она отбивает чечетку (опять эта чечетка!) — ну точь-в-точь Орлова.

В ресторане, в немыслимо роскошном наряде, с папиросой — сама независимость. Только независимость уж слишком подчеркнутая, наступательная, притом что вроде никто на эту независимость не покушается, все воспринимают ее как нечто само собой разумеющееся.

Яростный лихой темперамент? Как бы не так! Самая мягкая из актрис 50-х — это Макарова, даже не по-женски, по-бабьи мягкая. Для того чтобы это скрыть, и нужен костюм.

Какой бы наряд ни надевала героиня Макаровой — он непременно приобретает защитную окраску. Он — ее главное спасение. Не случайно, влюбившись с первого взгляда в лихого монтажника Пасечника — Николая Рыбникова, Катя терпеливо сносит его ядовитые насмешки по поводу своего неправедного образа жизни, но взрывается, чуть только он начинает вполне беззлобно высмеивать ее шикарный костюм. Для нее это — разоблачение, «раздевание», если хотите.

Сирота военных лет, детдомовская девчонка, вдоволь нахлебавшаяся горечи за свою короткую жизнь, заядлая кинозрительница — видно по всем повадкам, в кого она играет,— только после решающего объяснения она может признаться: «Я, Коля, грубая баба...», только теперь может себе позволить быть слабой, то есть собой — когда рядом наконец долгожданная опора.

Тогда же, в конце 50-х, Макарова демонстрирует и другой, противоположный вариант защиты: полная стертость облика (Клаша в ленфильмовской картине «Наш корреспондент», снимавшейся параллельно с фильмом «Дорогой мой человек»). У картины этой странная судьба — совершенно беспомощная по режиссуре, она запомнилась критикам скорее всего именно своей беспомощностью при небанальной драматургии (сценарий написал Сергей Антонов). И приблизительно выбранные на главные роли исполнители оттенили персонажей второстепенных, с какой-то ликующей, захлебывающейся точностью сыгранных Инной Макаровой и Роланом Быковым.

Исходный посыл тот же: тяжелое военное детство. Принцип поведения — противоположный: предельная незаметность. Или даже — беспредельная. Платок на глаза, абсолютная бессловесность. Я вас не трогаю, вы — меня. Но вот объект ее влюбленности, передовой тракторист (играет его молодой Виталий Коняев — лет через пять он станет популярным после выхода нашумевшей киноверсии бондаревской «Тишины»), за что-то обидевшись, решает уехать с целины — и Клаша прячет его чемодан.

Героиня — бойкая журналистка — сгоряча, не разобравшись, подает этот случай в очерке как кражу. И Клаша добирается до Москвы, до редакции. Зачем? Восстановить справедливость? Да нет же, скорее (так это играет Макарова), чтобы не привлекать к себе внимания окружающих. А то присмотрятся — не дай бог что-то произойдет! И ведь происходит.

Героиня, устыдившись своего верхоглядства, отправляется на стройку на Юго-Западе, туда же, где устраивается работать Клаша. И пишет о ней сначала очерк, а потом и книгу. Затем, уехав в очередную командировку, оставляет своего возлюбленного на попечительство Клаши. И та, привыкшая уже глядеть на мир глазами своей новой подруги, естественно, и на возлюбленного смотрит так же. И для себя самой неожиданно оказывается в роли разлучницы. Рыдает от ужаса, от отчаяния за содеянное, но отказаться не может. И вовсе не из эгоизма или слабости характера; просто как только появляется Он, то бишь Принц, ему тотчас же вручается право решать ее судьбу.

Здесь тот самый случай, когда Макарова уже откровенно доигрывает за партнера его роль, принимает на себя — вот парадокс! — навязываемую ему создателями вину. Все переводится в неожиданный план — герой устает от борьбы с возлюбленной, «корреспонденткой», за первенство, за право решающего голоса, и Макарова (уже актриса, а не героиня) как бы указывает ему на подлинный идеал. Весьма плоская ситуация благодаря игре Макаровой превратилась в небанальную, не без иронии, лирическую комедию.

Вскоре Макарова еще раз повторила этот вариант в «Девчатах», доведя намеренную безликость своей героини до блеска. Надя тут, по сути, та же Клаша, которой, однако, удалось не обратить на себя внимание и выйти замуж за столь же безликого, положительного Сан-Саныча. И в комедии, представлявшей своего рода отзвук давних пырьевских лент, с игрой Макаровой возникла какая-то печальная нота.

Между тем близился уже звездный час Инны Макаровой, лучшая ее роль, самый полноценный вариант истории ее героинь в их эволюционном раз-

«Женщины». Дуська

витии, каким оно было в середине 60-х — Дуська Кузина в «Женщинах» Павла Любимова.

Фильм этот, кассовый рекордсмен 1966 года, и в самом деле заслуживает титула «фильм-66», одной из самых типичных картин того времени. В каком-то смысле эта лента итоговая: она закрывает предшествующий этап. Это как бы пик той интерференции, о которой шла речь выше: экранная условная реальность едва ли не растворена полностью в реальности предэкранной. И вот эффект — лента эта, казавшаяся весьма и весьма традиционной в момент выхода, сейчас смотрится превосходно в отличие от куда более новаторских для своей эпохи «Возвращения Василия Бортникова» или «Высоты». Именно *смотрится*.

В раскованности композиции, ненарочитой внимательности камеры, удивительно полно схватывающей окружающую среду, воздух начала 60-х годов с их прямо-таки легендарным, словно и недостижимым ныне доверием к миру. И сама фабула картины не то чтобы наивная, но, скажем так, скругленная, сегодня не мешает, не раздражает своей ограниченностью. Она очень тонко и деликатно связана со средой, ею полностью скорректирована. И не столько историю нескольких женщин из приволжского города мы видим сегодня в этом фильме, сколько ту, уже отплывшую от нас — как в фильме — очередную пристань от парохода: жизнь. Ее реалии, когда-то столь привычные, а ныне почти диковинные. И фабула, что выглядит теперь одной из этих самых реалий, в их общем ряду.

Послевоенная эпоха здесь едва ли не впервые до конца осознается как этап пройденный, и мы убеждаемся, насколько драматична, обостренно драматична была судьба героинь Инны Макаровой. Эта роль в «Женщинах» — расшифровка, обнаженная подоплека всех предыдущих ее ролей. В ней открывается сюжетная основа ее «беспартнерства», «солирования».

Вначале — очень смешная, невероятно трогательная девчонка из голодной послевоенной деревни, устроившаяся домработницей в большом городе. Платочек на плечах и пиджак с невероятными накладными плечами, именовавшийся тогда изысканно — «жакет». Жадный — все необычно и интересно! — и настороженный — все чужое! — взгляд. Не решается вступать в разговоры с «городскими». Хозяину солидно объясняет жизненные планы: хорошо заработать (дома — мать с младшими), выйти замуж за хорошего человека. Событие — покупка настоящего, «городского» пальто. Один из блистательных моментов роли: проход в новом пальто по улицам — даже походка изменилась, не говоря уже о взгляде. Вот теперь можно и с «городской» заговорить. На равных. Здесь, с этого момента, со смены костюма[1] (опять костюм!) завязывается сюжет: собеседница приводит Дуську на фабрику, и Дуська окончательно становится «городской». Картина повествует о «бабьем царстве» послевоенных лет, но Макарова здесь строит свой самостоятельный сюжет: драму адаптации деревенского человека в городе, говорит о жесточайших испытаниях, чреватых душевными потерями. Приспосабливаясь, подражая, героиня Макаровой утрачивает свое лицо. Появляющиеся «принцы» намеренно безлики — они абсолютно не соответствуют чаяниям героини, но других-то нет — «бабье царство».

«Шикарный» наряд Дуськи в последних сценах почти карикатурен. Вдруг оказывается: ни один из кос-

---

[1] О драматургической функции костюма в этом фильме впервые очень точно и подробно написала В. Кузнецова в книге «Кинофизиогномика» (Л., 1976). Как жалко, что в последней из макаровских ролей (фильм «Лермонтов») и роли-то нет вовсе — один лишь «костюм», и это, к величайшему сожалению, единственное, что мог предложить кинематограф второй половины 80-х прекрасной актрисе.

тюмов Дуськи ей не был до конца впору. То широк, как «жакет», то узок, как роскошное платье с вырезом в финале. (Постоянный жест, повторенный в нескольких картинах: чулки — то тесны, то сползают — приходится поправлять.) И в каждом наряде — другая. В «жакете» — забитая деревенская деваха. В пальто — бойкая горожаночка «с будущим», чуть кокетничающая своей простоватостью. В «шикарном» платье...

Стоп. Был уже один «шикарный» наряд. Нонна в «Деле Румянцева». Кажется, единственная абсолютно «отрицательная» роль Макаровой. Жена трусливого шофера, живущего по мещанскому принципу «моя хата с краю», и сама — оголтелая мещанка, нечто вроде идейного вдохновителя своего ничтожного супруга. После «Женщин» вдруг обнаруживаешь второй план этой, кажется, совершенно однозначной роли. Героиней движет страх, это очевидно. Но страшится-то она не химер, а вещей, явлений весьма реальных, хотя в 1956 году уже уходящих в прошлое. И пальто с чернобуркой — та же защитная форма от того же страха, и еще — от нетвердости своего существования на городской почве.

В чем основная разница между игрой Инны Макаровой и ее партнерш в «Женщинах»? Героини Нины Сазоновой, Валентины Владимировой, Нины Федосовой, наконец, молодой тогда Галины Яцкиной в каждый момент существования остаются самими собой. Как бы ни был набит проблемами окружающий их мир, но это на самом деле *их* мир, изначально им принадлежащий, ими созданный. Героиня Макаровой весь свой артистизм использует для того, чтобы этот мир освоить. И не умещается в нем до конца. Она постоянно перевоплощается, перевоплощение это для нее мучительно, и все-таки быть собой в предлагаемых обстоятельствах она не в силах. Хотя бы потому, что не знает себя до конца. Когда в последнем эпизоде своей роли, вернувшись из турпоездки в Чехословакию, Дуська Кузина демонстрирует своим товаркам во время перерыва новомодный танец твист, это выглядит экзотично, своего рода изменой актрисой своей героине. По обычной логике ее ролей в финале мы видим перепляс, здесь же на его месте появляется заграничный танец. Поэтому на глазах героини — черные очки, скрывающие глаза, окончательно стирающие ее индивидуальность.

«Безответная любовь». Лариса Добрынина

И, как бы ощутив этот предел, Дуська вдруг обрывает танец и устало говорит: «Все. Кончен театр». «Театр» — тут почти что определение характера роли. И потому — выход из нее. Актриса как бы сама берет, не выдержав, героиню за руку и выводит ее из сюжета, потому что не желает, не может допустить окончательной катастрофы.

Уверен: ни за что не играла бы Инна Макарова так жестко в «Женщинах», если бы не истовая уверенность в непременном «хорошем конце». Причем в фильме он не натяжка, не дань зрительским требованиям. Если угодно, то перед нами снова

фильм-праздник. Но праздник образца 1966 года. Празднуется, как уже было сказано, прощание с послевоенными годами. Не сложилась личная жизнь у военных вдов и сирот, зато поставили на ноги детей, им уже — так верилось — не грозят драмы матерей. Фильм — выдох облегчения после тяжелейшего перехода. В этом смысле успех «Женщин» может быть сравним с успехом фильма «Москва слезам не верит». «Женщины» — как бы первый штрих темы, которая зазвучит в полный голос десятилетиями позже.

Но характерная деталь: героиня Макаровой из «Женщин» — бездетна. После неудачного аборта, сделанного по настоянию злополучного «Принца», своих детей у нее быть не может. Значит, и этот праздник все-таки не для нее. *Не ее.* Впрочем, долю праздника Дуська все же получает: решает взять ребенка из детдома. Выход явно условный, но героиня (и актриса) в него верит.

Вера эта актрисе необходима — она в природе ее дарования. Кто-то из критиков точно заметил, что Макарова никогда не может стать в позу судьи по отношению к своим персонажам, ибо не просто любит их — жалеет. Жалеет захлестывающей прямо-таки жалостью, не женской, а бабьей. Она хочет видеть их счастливыми. Она желает им праздника.

А праздник все удаляется, теряет конкретные очертания и, в конце концов, скрывается из виду.

Вот что объединяет героинь Макаровой в фильмах последних десятипятнадцати лет: они живут во внепраздничном мире. И дело не в том, плох этот мир или хорош, но он существует вне перспективы праздника. Сам факт их существования в таком мире — драма. И жесточайшая. С лирическим дарованием актрисы, с ее темой эта драма, по-моему, несовместима. Не драма вообще, понятно, а именно эта драма. Здесь понадобились густые, резкие краски Мордюковой, ее пронзительные роли в «Трясине», «Родне» — роли, лирический вариант которых невозможен.

И возникает удивительный парадокс: героинь поздних своих картин Инна Макарова настойчиво стремится увести в тень, на второй план; между тем как ставились они зачастую по сценариям, написанным прямо для нее (например, «Еще не вечер») или даже при ее непосредственном участии («Безответная любовь»). Играет ли она всецело погруженную в будничные заботы нашу современницу или провинциальную актрису конца прошлого века, съеденную неумолимой пошлостью быта, — все равно Макарова держится от них чуть отстраненно, как бы говоря от третьего лица. Самый яркий персонаж в картине «Еще не вечер» — бригада ткачих, своеобразное воспоминание (но никак не повторение!) о «бабьем царстве» из «Женщин». А в «Безответной любви» экранное пространство предоставлено в полное распоряжение Леонида Маркова. Подчас даже вопреки сценариям Макарова превращается тут в своего рода *лирическую героиню,* лицо от автора, и об остальных персонажах говорит уже от первого лица, в полной мере переживая их — не свои — драмы.

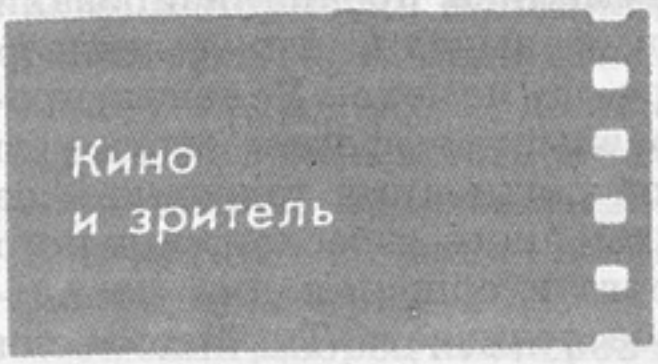
Похоже, финал истории ее героини из «Женщин» оборачивается метафорой ее собственной творческой судьбы: жить для другого, забыв о себе.

Что ж, возможно, у нынешних праздников другие сценарии и другие действующие лица. Но когда в фильме «Еще не вечер», наругавшись, навздорившись друг с другом за день, «бабоньки» — бывшие девчонки первых послевоенных лет, прожившие длинную и несладкую жизнь,— собираются в каком-то заштатном кафе и наступает такое удивительное ощущение их родства, то тут-то и выходит бригадир Ковалева. Выходит и делает несколько па «цыганочки», знаменитой «цыганочки» Инны Макаровой...

Инна ЛЕВШИНА

Три тезиса

Заметки социолога



Тезис первый

К середине 80-х годов в бытовании кинематографа оформились многие подспудно зреющие тенденции, принципиально и драматически меняющие его жизнь. Под угрозой — казавшиеся вечными позиции кинематографа в общественном сознании. Он перестал быть «самым массовым». Он перестал быть «самым любимым», он перестал быть «властителем дум», он теряет лидерство в среде юного зрителя, недавно самого преданного своего сторонника.

Тезис второй

Привычные способы организации творческого процесса, способы доведения фильма до зрителя, способы пропаганды фильма — все это, сформированное при совершенно иных, вчерашних условиях бытия кино, стало той «растопыренной пятерней», которой мы долгое время пытались остановить негативные явления или, вернее, заслониться от объективных процессов художественной жизни в обществе.

Тезис третий

Кинематографисты, в первую очередь творческие работники, предпочитали выплывающие на поверхность факты неконтакта с публикой относить, как правило, только на счет плохой работы кинофикации.

●

Этот пролог я предлагаю вовсе не из журналистского кокетства, но исключительно следуя необходимости привлечь к проблеме внимание самое широкое, самое пристрастное, самое конфликтное. Мои аргументы следуют ниже.

Весной 1984 года группа социологов ВНИИ искусствознания[1] приехала в Омск, чтобы обследовать основные тенденции современного состояния городской художественной культуры, найти точки соприкосновения всех видов искусств — мирного или конфликтного, постараться понять социальные обстоятельства их лидерства или отставания, спрогнозировать их судьбы хотя бы на ближайшее время. Омская командировка состоялась два года назад, однако мне видятся в собранном и проанализированном в 1984—1985 годах материале очень живые социальные вы-

[1] Руководитель исследования Г. Г. Дадамян, участники А. Б. Голубовский, В. Н. Дмитриевский, Е. В. Дуков, С. Э. Зуев, В. Э. Харитонович, И. А. Крымова и автор статьи.

воды. И даже какие-то ответы на волну общественного и профессионального интереса к зрительским судьбам фильма, с которой мы столкнулись сегодня.

Итак, Омск. Почти полуторамиллионный город, растянувшийся на 45 километров вдоль Иртыша. Центр мясомолочного и зернового хозяйства Сибири. Мощный индустриальный комплекс химической, нефтеперерабатывающей, машиностроительной и другой промышленности. Узел воздушных, водных и железнодорожных коммуникаций. Университет, двенадцать вузов, выпускающих специалистов для всех направлений хозяйственной и научной деятельности региона.

Центр художественной культуры. Академический драматический театр, что вступил во второе столетие со дня основания; новейший музыкальный; Органный зал в реставрированной Никольской церкви; ТЮЗ, подходящий уже к 50-летию; кукольный театр; Концертный зал, филармония, цирк, известный в стране симфонический оркестр и всемирно известный народный хор. Музеи — изобразительных искусств, литературный и краеведческий. Выставочный зал. Более 170 библиотек с полумиллионом абонентов.

И четырнадцать кинотеатров.

Четырнадцать, не считая того же числа экранов в залах домов и дворцов культуры.

Омск, как видно, предоставляет гражданам большую свободу выбора, и здесь, как и в других крупных городах, кинопосещаемость постоянно снижается. Специалисты предполагают, что к концу столетия она уменьшится с 14—15 до 10—11 на статистическую душу в год.

Мы, кинематографисты, на протяжении многих десятилетий привыкли с неким «киночванством» относиться ко всему, что не кино. Рассуждали — если рассуждали — так: за нами первородство экрана в научно-технической реальности электронного века, за нас — миллиарды продаваемых ежегодно билетов, у нас — фильмы-рекордсмены, собирающие десятки миллионов зрителей... В конце концов, есть еще и престиж десятков международных кинофестивалей.

Телевидение, усаживающее у своих экранов в один вечер те же десятки миллионов, которые фильм собирает за год работы по городам и весям страны, в первый момент нас насторожило. Задумались, проанализировали и пришли к выводу, что телевизор кинотеатру не помеха. Условия просмотра разные: эффекта массового живого сопереживания телефильм не дает, внесемейного и бесконтрольного места досуга и общения для молодежи не обеспечивает. Так что если зрелые родительские поколения и откажутся подчас от кинотеатра в пользу телевидения, то уж подростки и молодежь навсегда наши люди!

Если читатель уловит в этих строках некоторую иронию, то она простительна, так как в первую очередь я отношу ее к себе. Вместе с очень многими я считала еще недавно, что уж кто-кто, а молодые люди прикованы к кинематографу навечно.

Молодые перестают ходить в кино

Это, вынесенное в подзаголовок заявление, смею заверить, становится социальным фактом.

На наших глазах в жизни культуры начинают осуществляться теоретически предсказанные формы все более гармонично организованного досуга подрастающего поколения. Во всяком случае, складываются условия для подобного досуга. Но когда мы встречаемся с теоретическими фигурами въявь, мы большей частью их не узнаем. Наши рассуждения о необходимости более гармонического развития личности на практике связаны с отливом этих гармонически развивающихся в первую очередь из кинотеатра. Почему? Разве фильм не содержит

всех возможностей комплексного идейно-эстетического и нравственного развития? Содержит. Теоретически. Практически же, во-первых, далеко не каждый фильм и, во-вторых, — в редком кинотеатре. Поэтому подумаем о кинотеатре.

Среди четырнадцати кинотеатров Омска один «Иртыш», введенный в действие два года назад, может отвечать элементарным (подчеркиваю — элементарным) требованиям комфортного, эстетически приемлемого проведения досуга. А ведь нынешнему ребенку, подростку и юноше есть где провести время и есть с чем сравнить элементарно приемлемый кинотеатр. И в этом — одно из завоеваний нашей культуры.

Омский Дворец пионеров с филиалами своими кружками по интересам занимает досуг 14 тысяч наших потенциальных зрителей. Новый цирк заполнен в среднем на 94 процента своих двух тысяч с лишком мест. Центральный стадион — это 18 тысяч зрителей в дни футбола и 9 тысяч во время других соревнований. Есть детские школы искусств и спорта, десятки самодеятельных духовых оркестров, танцевальных ансамблей, хоров, дискотек. Перечень можно продолжить. Но надо ли? И так ясно, что сегодняшний подросток живет в ситуации разнообразного культурного предложения. Добавим, что его самосознание постепенно акселерирует вместе с его поспешающим физическим развитием. Уже в 11—12 лет нынешний ребенок способен вступить в полосу избирательности (процесс, который педагогическая психология фиксировала ранее как массовый в рамках 14—15 лет).

Итак, фильм в кинотеатре не может сегодня рассчитывать на безраздельную любовь к себе юного зрителя. Само киноизображение утеряло для него статус чуда, органичный для кино в детстве нынешних сорокалетних. Для сегодняшнего ребенка экранное «окно в мир» стало телевизионной каждодневностью.

Во всех социологических обследованиях молодежной аудитории художественной культуры в последние 5—7 лет очевидна (и уже перестала быть сенсацией для культурологов) закономерность: лидерство киноэкрана нынче поколеблено современной популярной музыкой в магнитных записях и перезаписях. «Эстрадную музыку» называют подростки и юноши любимым видом искусства и способом проведения досуга рядом с кинофильмом или же — впереди него! К тому же, не участвуя в киноведческих и эстетических дискуссиях о разной социально-психологической природе телевизионного и кинотеатрального фильма, даже не подозревая об этой принципиальной разнице, наш подросток преспокойно их взаимозаменяет. Есть время и желание — пойдет в кино, а нет — и телевизором обойдется. Особенно если показывают многосерийный детектив.

Что же касается своей неотъемлемой от возраста потребности в неформальных контактах с ровесниками, потребности в коллективном эмоциональном переживании и тому подобном, он прекрасно удовлетворяет их с помощью десятка других учреждений культуры. С помощью тех учреждений, которые, увы, не имеют никакого отношения к выполнению государственного плана по доходу от киноrепертуара.

Проводя в Омске блиц-опросы в зрительских аудиториях драмтеатра, музыкального театра, филармонии, музея, выставочного зала, цирка и кинотеатров, исследовательская группа зафиксировала четкую закономерность. А именно: на вопрос нашего листка «в каких учреждениях культуры города вы обычно проводите свой досуг: в театре бываю в сезон примерно... раз, в цирке бываю в сезон примерно... раз...» публика, застигнутая нами в разных учреждениях культуры, давала не во всем совпадающие ответы. К примеру, посетители Омского академического драматического чаще всего предпочитали (кроме этого любимого) бывать в музыкальном театре; публика музыкального выказы-

вала любовь к драматическому; посетители музея изобразительного искусства считали себя публикой того и другого театра... Что же касается кинозрителя, опрошенного нами в нескольких кинотеатрах на разных сеансах разных фильмов, то здесь мы встретились с неожиданностью.

Блиц-анкета, связывающая досуг с привычными учреждениями художественной культуры, на всякий случай имела открытую строку. И, к нашему конфузу, именно эта строка возобладала. Кинопублика вписывала в нее чаще всего: «в дискотеке», «в кафе», «на стадионе», «на спортивных мероприятиях», «в парке»...

Вот ведь оно где обеспечивается в сегодняшнем большом городе и общение, и коллективное эмоциональное переживание ровесников. (Пожалуй, на порядок теснее и интимнее, чем в кинотеатре, что когда-то был почти единственным местом такого общения!) Вот почему они уже с 5-го класса носом крутят при слове «кино». Это уже совсем не тот дорогой для выполнения плана всеядный зритель, которого когда-то описал очень точно Н. А. Лебедев в своих социологических анализах аудитории кино. Так что для кинематографа наступают действительно тяжелые времена.

Есть лишние билетики!

Реклама и пропаганда кинорепертуара на омском телевидении, где кинередакцией заведует Владимир Иванович Бусоргин, мне кажется, превосходит все ожидания, которые мы могли бы связать с голубым экраном. Два раза в месяц «Приглашение в кино», ежемесячно «Крупным планом», раз в два месяца «Мультипанорама». А также постоянно «Телерецензия», «Размышления у экрана», «Кино и время», «Кино — детям», «Вечерний сеанс»... Около трех часов эфирного времени телевидение ежемесячно отдает пропаганде киноискусства. И это все не растворяется безответно в атмосфере. В адрес, например, передачи «Голубой экран», построенной на заявках кинозрителей, приходит ежемесячно до 400 писем. А как только раздаются позывные кинорубрики «Экран развлекает» — весь Омск у телевизоров. На радио и прессу омский кинопрокат тоже не может пожаловаться: внимание к кинематографу постоянное. В принципе ситуация сегодня та же.

А знаете ли вы, как нынче торгуют билетами в кино? Убеждена: редко кто это знает.

Старомодная покупка билета в кассе кинотеатра в миллионных городах давно уже себя не оправдывает. Если бы кинофикаторы довольствовались этим допотопным способом, то мы не досчитались бы еще половины тех зрителей, которые в последние годы все же пришли в кинотеатры.

По Российской Федерации от 25 до 40 процентов билетов продают способом «вне кассы». К такому показателю постепенно движется и Омск. На практике это выглядит следующим образом.

Кассиры, билетеры, методисты, чей оклад, к слову сказать, колеблется от 75—85 рублей у кассира до 110 — у методиста, превращаются в коммивояжеров.

У директора кинотеатра «Кристалл» Анны Ивановны Руденко в 1984 году было, например, шесть выездных касс, организованных ею на предприятиях, в общежитиях и учебных заведениях района; 25 договоров о культурном сотрудничестве с предприятиями и 29 — со школами и профтехучилищами.

Организаторской смекалке и энергии Анны Ивановны мог бы позавидовать иной полководец, а все потому, что без полководческой хватки с кинотеатром нынче не управиться. В выездных кассах по договорам о культурном сотрудничестве билеты не просто продают желающим пойти в кино, их распространяют «на киномероприятие», с организационной помощью администрации, партийного и комсомольского актива.

Перед выпуском очередного совет-

ского фильма Анна Ивановна выступает перед секретарями комсомольских организаций района, перед директорами школ, пионервожатыми, передает телефонограммы, собирает летучки и оперативки. Пропагандирует, агитирует. Обязывает!

Перед фильмом «Оглянись!», к примеру, приглашение было разнесено по всем школам и ПТУ Советского района, сеанс директор назвала «Комсомольское собрание».

— Разговор получился отличный, перед сеансом выступали товарищи из комиссии по делам несовершеннолетних, слушали их внимательно, и фильм смотрели очень хорошо,— рассказала Анна Ивановна. — Прямо сердце плакало от радости... Если бы не план, я бы на этом фильме еще бы месяц работала, ни одного родителя не пропустила бы в районе. Мне и райком партии, и райком комсомола помогают — всегда слово на летучках секретарей первичных организаций дают...

В «Иртыше», у директора Анны Афанасьевны Кухтиной, на том же фильме «Оглянись!» провели пять родительских собраний, через которые пропустили почти три тысячи родителей!

Но ведь не из каждого фильма с легкостью можно вычленить «воспитательный заряд». Вот специалисты по нравственно-эстетическому воспитанию утверждают вполне аргументированно, что чем нераздельнее этот заряд с художественной тканью фильма, чем сложнее его сформулировать с первого раза, тем глубже и органичнее воздействие такого произведения на строительство духовного мира личности.

К «Возвращению Баттерфляй» или к «Анне Павловой» комсомольское собрание не присоединишь. «Без свидетелей» собрал в «Кристалле» на одном сеансе 10 человек да на другом — 10 человек... И пресса была интересная об этом фильме, и по омскому телевидению незадолго до появления фильма в рубрике «Крупным планом» была часовая передача о Никите Михалкове. А зритель не пошел.

— Но как же, Анна Ивановна, можно обеспечить заполнение зала?

— Можно сделать одну очень простую вещь — работать на развлекательных фильмах. А у меня в репертуаре ни одного такого за квартал не было — с гордостью «бедной, но благородной» отвечает директор «Кристалла». — Я «Военно-полевой роман» показала, я «Культпоход в театр» показывала... А это вам не «Тутси» и не «Укрощение строптивого»...

Могу предложить читателю некую собирательную характеристику зрительской конъюнктуры, которая дана людьми, по многу лет работающими в омской городской киносети.

— Сейчас публика какая-то нелюбознательная, безразличная какая-то.

— Разлюбили экранизацию, особенно — классику.

— Мюзиклы идут очень плохо.

— Про войну смотрят без охоты.

— Исторические картины перестают смотреть.

— Индийские, которые раньше нас выручали по валу, в городе уже не работают, на селе еще дают кассу, да и то не как раньше...

— Производственные проблемы лучше не предлагать...

Попробуем подумать о зрительской конъюнктуре нынешнего дня не с позиции кинофикатора, отвечающего за государственный финансовый план и вынужденного поэтому тасовать фильмы по признаку «кассовости» и воспринимать зрителя как человека, цель существования которого — отдать полтинник кинотеатру. Попробуем подумать о зрителе как о человеке, живущем за стенами кинотеатра, в пространстве своей трудовой, личной и общественной жизни.

Этот человек работает 8 часов в день или учится (тратя на это не меньше, если не больше, времени). У человека дом, семья, круг общения — то есть каждодневные заботы быта и выстраивания отношений. Человек этот включен в общественную жизнь своего трудового коллектива и через систему

массовой коммуникации — в общественную и политическую жизнь страны и мира. Он имеет широкие возможности удовлетворить свои культурные и художественно-эстетические потребности в городской культурной среде, не говоря уж о системе массовой коммуникации. Радио, телевидение, книги, газеты, журналы, домашние средства слушания музыки...

«Про войну», «исторические», «производственные», «воспитательные» и прочие произведения прозы, поэзии, публицистики, экрана и эфира, одинаково размещенные в сетке тематических рубрик, — не этим ли занимается вся наша система массовой пропаганды и художественного вещания? Причем на достаточно высоком всесоюзном уровне и с доставкой на дом. И разве удивительно, что в кинотеатре все эти темы уже не собирают полный зал семь раз в день.

Кинофильм в кинотеатре все меньше становится способом удовлетворения любознательности, каналом информации. Человек приходит сюда за чем-то иным. А поскольку кинотеатр не место обязательного курса просмотров, но широкого предложения и свободного выбора, то зритель выбирает то, что дополняет информацию, полученную по остальным культурным каналам. Он выбирает в массе своей «соборное» эмоционально-эстетическое переживание, развлечение и отдых. Рекреацию — по-научному, то есть восстановление своих физических и интеллектуальных сил.

И «Чучело», и «Васса», и «Без свидетелей», и «Мой друг Иван Лапшин», и «Иди и смотри»... — все это служит движению нашей кинематографической мысли, все это, безусловно, участвует в строительстве современной нравственной культуры, но ни в Омске, ни в других больших городах страны эти и подобные им фильмы не смогли тягаться по финансовому сбору (то есть по реальной посещаемости) ни с «Балладой о доблестном рыцаре Айвенго», ни со «Спортлото-82», ни с «Тайной черных дроздов»...

Мы наблюдаем абсолютно сформировавшееся, видное простым глазом противоречие. Когда организационно-финансовая система проката рассчитана на массовый успех каждого фильма, а кинотворчество и кинопроизводство, развиваясь по своим объективным законам, все больше предлагают продукцию, предполагающую возможность выбора. Но кинофикатор при этом обязан с одинаковым энтузиазмом приглашать аудиторию на каждый фильм.

— Так вот, раз уговоришь прийти, другой... а потом они с тобой и не здороваются...

Как вы думаете, сколько названий в месяц предлагает омская кинофикация зрителю? Двадцать? Тридцать? Пятьдесят? Я проанализировала репертуар нескольких месяцев. В среднем, при ежемесячном выпуске на экран шести новых фильмов, в репертуаре городских кинотеатров — 140 названий. Нет, никак нельзя упрекнуть омских прокатчиков и кинофикаторов в невнимании к фильмофонду. Постоянно крутится — в полном смысле этого слова — кинопродукция почти десятилетнего периода.

При этом свобода выбора остается, естественно, за зрителем.

Мне бы хотелось быть правильно понятой. Если я говорю: «подростки перестают ходить в кино» — это не значит, что они вовсе забыли туда дорогу. Это значит, что если еще лет десять назад подрастающее поколение заполняло кинотеатры в среднем 12—15 раз в месяц, то есть бегало в кино три-четыре раза в неделю, то нынче оно глядит на экран раз в 7—10 дней.

Для самого подростка, если он при этом читает, каждый день смотрит телевизор, занимается спортом, техническим или художественным творчеством, бывает в драмтеатре, ТЮЗе, филармонии, дискотеке, молодежном клубе-кафе, на стадионе и т. д., такая частота посещения кинотеатра, согласитесь, совершенно достаточна.

Однако, спланировав посещения кинотеатра по меркам зрителя, связавшего свой культурный досуг только с

кино, в омском «Пионере», к примеру, ждут каждого ребенка своего района на двух сеансах в день... Это, конечно, пример анекдотический, но чтобы закрыть собою все семь каждодневных сеансов во всех четырнадцати кинотеатрах Омска, молодой зритель, составляющий ядро киноаудитории, должен с утра, едва успев отметиться, убегать с учебных занятий, с производства, из учреждений. Иначе кто заполнит запланированные утренние и дневные сеансы в кинотеатрах большого города?

Трудовой день сегодняшнего кинотеатра начинается с прогона фильма перед пустым залом. Особенно это стало ощутимо со второй половины 1983 года, когда страна взялась за дисциплину. С производства-то, конечно, и раньше в кино не уходили, но школу, училище, вуз частенько заменяли кинотеатром. Обсуждая перспективы выполнения финансового плана и плана по детским сеансам, участники квартального совещания омской киносети, на котором я присутствовала, посмеиваясь, изготовились в июне окружить городские пляжи и найти там 9 600 ребятишек. Прямо голенькими брать и приводить в кинотеатр. Такая вот стратегическая задача.

Хорошо, что мы не теряем чувства юмора...

Но разве нет фильмов, которые сами, своими силами приглашали бы зрителя в кино? Конечно, есть. Они-то как раз и становятся предметом противоположных оценок кинофикаторов и кинокритиков. Если первые, наученные горьким опытом противоречий плана и зрителя, считают такие фильмы необходимыми кинотеатру, то вторые, ратующие за истинное искусство, полагают их в лучшем случае пустыми.

Кинотеатры конца XX века

Впервые я увидела «Пиратов XX века» в Омске, спустя несколько лет после их выхода на экраны... На дневном субботнем сеансе перед началом практически уже старого, повторного фильма спрашивали «лишние билетики». Просмотрев в переполненном зале эту ленту, я получила превосходный аргумент в размышлениях о судьбе кинотеатрального экрана последней трети нашего столетия.

Фильм «Пираты XX века», на мой взгляд, представляет собой одно из существенных направлений кинематографического зрелища, связавшего свое бытование именно с кинотеатром.

На экране развертывается приключенческая интрига, переработавшая в себе этико-эстетические ценности сказочных и «мушкетерских» традиций. Проблема зрительского соучастия решается здесь чрезвычайно просто: нужно следить за «нашими», восхищаться ими; нужно ненавидеть «чужих», то есть «злодеев и нелюдей»; при этом нужно постоянно ощущать неким энным чувством, что наши обязательно победят, целехонькими пройдя через самые невероятные испытания.

Фильм такой структуры можно спокойно показывать в кинозалах на 700—1000—1500 и более мест. Подобная структура, благодаря своим фольклорным истокам, консолидирует зрительские чувства: делает в течение полутора часов ребенка могучим и непобедимым героем, а взрослого — доверчивым ребенком.

За моей спиной в кинотеатре сидела молодая мама, которая, видимо, уже не раз видела «Пиратов» и теперь с увлечением и, я бы сказала, педагогическим тактом, руководила просмотром своей дочери лет десяти. Мама обращала внимание девочки на наиболее эффектные моменты действия (подводные эпизоды, например), предупреждала, что еще не все испытания пройдены, что со стороны негодяев еще будут козни, но чтобы девочка не волновалась, потому что наш герой обязательно победит!

Если, при укорененном в ежедневном быту телевидении, при все развивающемся и разнообразящемся досуге, мы хотим сохранить массовый кинотеатр как место общения массового

зрителя с массовым кинематографом, то этого типа кинематограф должен отвечать определенным требованиям. Они достаточно четко сложились в истории художественной культуры и постоянно подтверждаются практикой бытования кино. Остается отнестись к ним как к объективно сложившимся механизмам массового эстетического сознания и суметь ими воспользоваться.

И создавать одновременно новый механизм. Но для этого требуются серьезные усилия и со стороны людей, производящих кино, и со стороны кинофикаторов.

Мне представляется, что уже сегодня вырисовываются несколько типов кинотеатров, предлагающих зрителю определенные типы фильмов. «Под «типом» фильма я подразумеваю некоторую этико-эстетическую структуру, отвечающую определенному типу ожиданий публики.

Первая группа кинотеатров — это исконные, массовые кинотеатры для массового зрителя. Здесь успешно — как экономически, так и морально-этически — могут прокатываться постановочные, зрелищные, увлекательные ленты, которые требуют именно большого киноэкрана: с одной стороны, чтобы уместиться широкоформатной ленте, а с другой, чтобы встретиться не с двумя-тремя зрителями, коротающими досуг у себя дома, а с тысячью активно сопереживающих кинодейству в кинозале.

Поскольку ленты подобной этико-эстетической структуры способны идти в среднем месяц, то кинопроизводство могло бы обеспечить их достаточным количеством самых разнообразных «пиратов», «экипажей» и «прорывов». Дело кинематографической критики и кинематографической мысли заботиться об идейно-эстетическом уровне этой струи потока.

Вторая группа кинотеатров, прокатывающая современную реалистическую часть репертуара, должна быть совсем другого типа — один или два маленьких зала вместимостью 150, максимум — 400 человек. Бытовые мелодраматические коллизии с достаточно простой морально-этической структурой также вызывают большой интерес публики. Но в силу жизненного материала, негромкого, интимного, они лучше смотрятся в зале на 300, а не на 1500 человек. В Омске мне рассказывали, какой неожиданный успех имели такие ленты, как «Не могу сказать «прощай» или «Женатый холостяк», к примеру. Люди выходили после сеанса, брали билеты на следующий сеанс и снова заходили в зал, чтобы еще раз пережить коллизию, затрагивающую, видимо, какие-то мотивы собственной личной судьбы. В этом, кстати, вечная сила мелодрамы: здесь в очищенном и высветленном варианте предстают перед человеком моменты его собственной реальной биографии или душевной жизни.

Во многих крупных городах страны существуют сейчас уже такие «микрокинотеатры», где зал на 200 человек может позволить себе пригласить ту часть публики, которая не испытывает потребности в массовом эмоциональном переживании на массовом увлекательном зрелище. Такие кинотеатры могут прокатывать произведения экрана, не отвечающие самым массовым ожиданиям от кино, но при этом представляющие немалую ценность в развитии нравственно-эстетического и художественного мышления. Вот тут-то и начинается подготовка серьезного зрителя.

Третья группа кинотеатров, как мне представляется, одна из самых перспективных, рождена сегодняшней культурно-исторической ситуацией. На этом типе «многофункционального» кинотеатра мне бы хотелось остановиться подробнее.

...В Омский академический театр драмы очень трудно попасть. Уникальность этого учреждения культуры, высокий престиж его труппы в сознании горожан поддерживаются и умелой организацией театрального дела.

Публику обслуживают семь распространителей билетов (по человеку

на каждый район города); практически все молодое и среднее актерские поколения связаны с городской художественной самодеятельностью. Дирекция считает такое активное внедрение труппы в культурную жизнь города одной из форм популяризации театра, способом живых связей с рабочей и учащейся молодежью, то есть с ядром своей аудитории. Труппа также максимально занята в передачах местного телевидения.

— Какое может быть у нас сравнение с Драмой! — сказали мне в Омском кинопрокате,— там 770 мест и один сеанс в день. А у нас только в государственной киносети (то есть без клубно-дворцовых залов) — больше 7000 мест, да еще по семь сеансов в день!

Действительно, по сеансам и местам в зале сравнение с Драмой проводить некорректно. Однако способы связей театра со своим зрителем — непреходящая ценность культуры, и кинематограф в свои трудные дни интуитивно, в целях самосохранения обращается к опыту старшего брата.

Возникающие на наших глазах новые формы проката фильма можно представить себе как попытку театрализации контакта фильма со зрителем; попытку окружить демонстрацию картины ожившим телевизионно-театральным антуражем. Начиная со способа продажи билета, кончая самим актом просмотра.

Уже во многих городах страны зритель может купить билеты в любой кинотеатр в центральных городских кинокассах (по аналогии с театральными кассами); в Гомеле, к примеру, можно купить билет через передвижную мотокассу, останавливающуюся у ворот предприятия; в Ереване билеты в кино можно заказать, как на поезд или самолет, через городское Трансагентство, работник которого доставляет билеты на дом с наценкой 10 копеек за билет (наценка поступает в пользу Трансагентства).

Что касается просмотра, то вся система живых вступительных слов, тематического разговора после фильма, коллективного общения в самых разнообразных мероприятиях, присоединенных к просмотру,— во всем этом интуитивная попытка компенсировать присущую фильму консервированность и техническую отчужденность.

Мы были закованы фильмой и покорены ею в первые полстолетия существования кинематографа. Появление телевидения перенасытило рынок спроса на техническое иллюзивное общение, и человеческая стоимость реальных контактов чрезвычайно повысилась. Общественное сознание, духовный мир личности сопротивляется ситуации, от которой не одно десятилетие предостерегали нас литераторы-фантасты. Общение человека с человеком ничем нельзя заменить.

Самый колоссальный успех в киноаудитории имеют театрализованные кинопредставления «Товарищ кино», когда группа киноактеров вживе встречается с публикой на стадионах, собирая за одну встречу до десятка тысяч людей!

В крупных городах (Ленинграде, Свердловске) начинают отстраиваться кинокомплексы, в которых фильм становится стержнем большой театрализованной культурной программы.

В свердловский «Космос», например, человек может прийти после работы и провести здесь весь вечер. К его услугам три киноотделения: час хроники и двухсерийный фильм с большим перерывом между сериями (или два фильма, подобранных по какому-то признаку — жанровому, тематическому, авторскому...). В перерывах кинопрограммы — танцы. В фойе постоянно меняются экспозиции произведений изобразительного искусства. По периметру всего здания — буфет, вмещающий всех желающих без очереди, с обязательным чаем и горячим ужином. Здесь же — ресторан. Сквер, принадлежащий этому киноконцертному комплексу, спускается к озеру. Три зала, в общей

сложности вмещающие до трех тысяч человек, полны...

Этот и подобные ему примеры можно обсудить с двух точек зрения: во-первых, с позиции социологической; во-вторых — с киноведческой. Принадлежа и к социологическому цеху, и к цеху кинокритическому, постараюсь совместить обе позиции.

Социологический угол зрения поможет нам увидеть, как, спасая кинотеатр от падения престижа, мы начинаем концентрировать вокруг фильма все те его прежние социальные функции, которые были утеряны в последнее десятилетие. То есть мы реально, физически, в едином пространстве кинотеатрального здания объединяем «дискотеку», «кафе» и другие подобные предприятия, которые нынче отнимают у нас нашего главного — молодежного зрителя.

В омском цирке, открывая представление, шпрехшталмейстер продекламировал такие стихи: «Хорошо в театре или кинозале, дома телевизор целый день включен,— только в нашем цирке, как на карнавале, каждый к представлению лично привлечен!»

Не обсуждая поэтического качества этих строк, хотела бы подчеркнуть их социологическую нацеленность. Преимущество цирка — «каждый к представлению лично привлечен» — нынче очень существенно в создании иерархии искусств для их аудитории. Впрочем, театр тоже это понимает. Или начал понимать. Свидетельство тому «Диктатура совести» — спектакль-диспут по пьесе М. Шатрова в московском Ленкоме. Поди на него пробейся!

Комплексность, многофункциональность кинотеатра, театрализация кинопросмотра мне представляются с социологической позиции чрезвычайно перспективным направлением реорганизации нашей кинофикационной сети.

Однако киноведческий угол зрения на проблему сразу же порождает драматические вопросы. Как при этом быть с искусством кино? Не профанацией ли художественной мысли оборачивается наше следование за досуговыми, рекреационными потребностями публики?

Такие естественно возникающие вопросы помогут нам задуматься о производственно-творческой стороне кинодела. Но это огромная самостоятельная проблема, о которой сегодня широко пишет печать. Здесь же считаю необходимым сказать лишь несколько слов, обозначая ими свою авторскую профессиональную позицию.

Мне представляется, что профанацией нашего искусства оборачивается прежде всего сегодняшняя система производства и проката фильма. Именно сегодняшняя система, рассчитанная на «равноправие» всех единиц репертуара, приводит к тому, что максимально глубокие и серьезные произведения экрана, не несущие в себе явных примет отдыхо-развлекательного зрелища, рассчитанные не на зрелищность, а на *со*размышление и *со*переживание, не находят себе места в репертуаре, не встречаются со своим зрителем, не имеют физической возможности в таких обстоятельствах сохранить и умножить свою аудиторию.

Мы опять не узнаем в лицо воплотившиеся в реальность теоретические фигуры: мы так долго призывали себя делать фильмы хорошие и разные... И вот они делаются. Но разность их вовсе не в том, что один «про войну», другой «про село», а третий — «про нашу современницу». Они — разные по типу и уровню кинематографического мышления, по адресности, по длительности или кратковременности социального заряда, наконец. И они нужны сегодня все. Любой здравомыслящий человек, крайне далекий от кинодела, скажет, что ни «Полеты во сне и наяву», ни «Парад планет» и иже с ними не могут выдержать финансовой конкуренции «Самой обаятельной и привлекательной», «Зимней вишни», «Рейса 222», «Двойного капкана»...

Заинтересовавшись лет двадцать назад вопросами реальной прокатной жизни кино, я была в числе тех, кто ратовал за дифференциацию кинофикационной сети, за создание системы кинотеатров «хорошего» («студийного», «клубного») фильма. Тогда, лет двадцать назад, мне объяснили, что такого безобразия советское кино не допустит: как это, «кинотеатр хорошего фильма»? Это означает, что все остальные фильмы — плохие? И вот во всех соцстранах существует уже не первое десятилетие сеть подобного клубно-студийного показа — там как-то умудрились выделять хорошие фильмы! — но у нас ее нет по сей день.

И именно кинофикаторы придумали недавно и стали осуществлять мерцающий (пульсирующий) показ. Когда те самые фильмы высокого нравственно-эстетического потенциала, не способные по своим характеристикам конкурировать с массовым зрелищем, показываются в обыкновенном кинотеатре. Но на одном определенном сеансе и раз в неделю. Вся потенциальная публика этого фильма может, заранее заказав билеты, увидеть картину в течение хоть полугода. Лента будет идти до тех пор, пока на нее существует спрос. Так, к примеру, с успехом работает центральный кинотеатр Воронежа «Пролетарий». Но при этом необходимо подчеркнуть, что кинотеатр располагает тремя залами, кроме большого, тысячного, — здесь еще малый зал и микрозал (зал стереофильма).

Хотелось бы в слове «кинотеатр» подчеркнуть и выделить его вторую часть. Мы должны превратить кинотеатр конца XX века в кинематографический театр. Это направление бытования фильма, которое при сохранении традиционного массового кинотеатра примирило бы кинотворца-художника и кинофикатора. Это показало бы двум недоговаривающимся сторонам, что их интересы едины, что те и другие думают и о зрителе, и о плане, и о судьбе наших фильмов.

●

...С момента моей омской командировки прошло уже два года. Именно за эти два года в нашей общественной жизни многое изменилось. В массовом гражданском сознании, в реальном бытовании экрана и его зрителя также изменилось немало. Длительный зрительский успех имели такие ленты, как «Пацаны» Д. Асановой, «Чучело» Р. Быкова, «Иди и смотри» Э. Климова,— произведения, очень далекие от эстетики массового рекреационного зрелища. И в этом — закономерность жизни и гражданской службы нашего советского кино и характеристика нашего советского зрителя.

Как только художник предлагает нашей публике прошедшую через собственное сердце больную и болящую социальную проблему — в зале возникает наполненное уже гражданским пафосом соборное нравственно-эстетическое переживание. И драгоценны фильмы, которые по степени правды и характеру художественной структуры способны вызвать огонь такого переживания.

Но конец XX века тем и сложен, что не даст нам решить все вопросы жизни кинематографа каким-то одним, хотя бы и прекрасным способом. Вот почему призываю посмотреть на ситуацию трезво и реалистично и к тому же постараться называть, как нас нацеливают партийные документы, все вещи своими именами.

На волне сегодняшнего переустройства духовной жизни общества жизненная и социальная правда и актуальность произведения принадлежат не только киноэкрану. Много оперативнее и всеохватнее эти задачи выполняют сегодня наша партийная пресса и то же телевидение.

А вместе с тем рядом с этой дружеской конкуренцией подрастают и противники. Я говорю о видеозаписи. В Прибалтике, к примеру,

прокат вовсе не теоретически, а очень практически столкнулся уже с конкуренцией домашних кинотеатров. Причем часть из них проявила явно противозаконную коммерческую прыть: за просмотр трех видеофильмов взимается 10 рублей (в стоимость просмотра входит угощение — кофе с печеньем в перерыве между сеансами). На подобных, скажем, «инициативно-коммерческих» домашних экранах господствуют несколько полярных по качеству и нравственной значимости репертуарных направлений. Их объединяет между собой одно постоянное исходное для всех видов товарной и моральной спекуляции: дефицитность подобных видов зрелищ на нашем общем государственном кинорынке.

Здесь — ставшие уже классикой, но так и не попавшие в наш прокат произведения ведущих киномастеров Европы и Америки (многие фильмы Феллини, Антониони, Бергмана, Полянского, Формана и других). Одновременно здесь же — коммерческие поделки буржуазного проката в жанрах фильмов-ужасов, сексфильмов. В просторечии эти домашние кинотеатры метко называют «видюшниками».

К тому же, кроме уже наступающей видеозаписи, перед нами встает не столь отдаленная реальность глобального телевещания. И в этих условиях кинематографу не удастся жить по-старинке. Может быть, кроме принципа театрализации, дифференциации кинофикационной сети, нелишне обратиться сегодня и к технико-эстетическим возможностям экрана уже XXI века?

В этом вопросе я не специалист, но как социолог искусства думаю, что фильм «Мы рождены от звезд», продемонстрированный во время ЭКСПО-85 на полусферическом экране 120 метров в диаметре, позволяющем зрителю совершить посадку на солнце и проникнуть в строение кристалла льда, это весьма конкурентоспособное собственно кинозрелище будущего века... Хотя мне, человеку, родившемуся в нашем обжитом XX веке, естественно, ограниченному в своих художественных пристрастиях, тревожно и печально, что фильм этот снят не охрипшей от дискуссий, ссорящейся и мирящейся, несчастной и счастливой творческой киногруппой, но синтезирован на компьютере...

Переписка с читателями

Сразу скажем: из трех писем, составивших подборку, одно организовано редакцией. Мы попросили критика Ю. Смелкова ответить Ю. Стефаненко, рассерженному рецензией на фильм «Танцплощадка». Пока критик писал ответ, в редакцию пришло письмо С. Случевского из Новгорода, написанное совсем по другому поводу, но, как нам представляется, вполне пригодное и как ответ Ю. Стефаненко. Помещая в этой подборке два ответа нашему постоянному читателю, редакция благодарит его за отклик на публикацию и надеется на продолжение разговора.

Критик не прав!

Уважаемая редакция!

Прочитал в № 7 за этот год статью Ю. Смелкова «На танцплощадке музыка играла...», и, действительно, на размышления она наводит, да еще как.

Статья начинается со сравнения двух фактов: разрушения баженовского шедевра в жизни и спасения танцплощадки в фильме «Танцплощадка», а кончается тем, что автор разгневан высокой оценкой картины художественным советом студии. Добавлю, значит, и теми, кому она адресована,— зрителями. В этом вы уж мне поверьте, я смотрел фильм не в одном городе и не один раз.

Не будем повторять высокие слова, что наш народ любит искусство и понимает его,— все это так. И то, что сделали наши метростроевцы, тем более ужасно. Кстати, был ли хоть один из них в доме Пашкова или Библиотеке имени Ленина? Наверное, в погоне за московской пропиской и длинным рублем приехавшие ребята этого сделать еще не успели. Но этот вопрос не нам обсуждать, да и не об этом разговор.

В своей статье автор применяет ходкое выражение «как в кино» и через него и с его помощью сравнивает два факта. Конечно, никто не собирается отрицать художественную, народную ценность архитектурного памятника. Но разве то, с чем связаны воспоминания не одного поколения людей, пусть даже маленького городка, не есть эти же высокие понятия: «судьба, история, память людей»? Конечно, они применимы только к жителям этого городка, да и то в полной мере к тем, которые помнят танцплощадку и в грозный час, и в послевоенное время, к тем, кто, может быть, последний раз виделся в 41-м на ней с любимым, любимой. Замечу здесь же, что режиссер отлично сделал Костины грезы. Есть в жизни впечатлительные, мечтательные люди, и ничего нет здесь бестактного, что это показано на экране.

Я военнослужащий, офицер, и в роду у меня все были офицерами, военными, и ни я, ни мои сослуживцы, ни люди, прошедшие войну, этот эпизод не нашли «кощунством». Что война наша боль — так оно и есть, но что из того, если молодой человек представил себя в военной форме с нравящейся ему девушкой на танцах?

Конечно, в фильме есть недостатки, но они мелки, эпизодны (удар Саши сумкой, не совсем понятные отношения пожилой пары), и нельзя принимать их во внимание, серьезно и целиком оценивая фильм.

Конечно, Саша могла появиться на свет, если бы ее родители встретились и не на танцплощадке. Но ведь встретились же они на ней! На танцплощадке увиделись, познакомились, подружились и полюбили. И разве женатые люди не вспоминают с любовью, нежностью места, где они первый раз увидели друг друга? Не приходят туда потом, в годовщину сво-

его знакомства, не рассказывают об этом своим детям?

Если товарищ критик не усмотрел в глазах, лицах танцующих «искреннего человеческого чувства», то пусть сходит на фильм еще раз.

Большое спасибо А. Инину и С. Самсонову за то, что они так просто, в комедийной и задушевной форме показали выражение надежд всех людей, независимо от их красоты, пришедших на танцплощадку!

В фильме много песен, и все они разные, все исполняются в различном стиле и темпе. Фильм начинается со стремительной песни «Танцплощадка», на ее фоне и через нее автор знакомит нас с основным местом действия всей картины. Мы входим в нее, сами того не замечая, становимся свидетелями всех событий. Бесспорно, самая лучшая песня «Вишня» вставлена в фильм к месту, а блестящее исполнение ее Л. Долиной заставляет переживать за героиню, наводит на размышления о современной молодежи, ее легкости в своих взаимоотношениях. Остальные песни и музыка Е. Доги — великолепный вклад в эту картину, и большое ему за это спасибо! Они придали картине живость, задор, заставляют думать, вспоминать, размышлять.

А главной героине Саше, по-моему, есть отчего ненавидеть танцплощадку, и причина эта довольно серьезная. Поэтому в сцене разоблачений она показала пускай неприглядную, но положа руку на сердце действительную сторону современных курортных танцев. А то, что Ю. Смелков задумался: а тянет ли «топталочка» на роль символа или нет, то это еще ничего не значит — дворцы и другие памятники архитектуры тоже напоминают не только о славных страницах нашей истории, но и о горьких фактах и уроках прошлого.

Интересно, как бы автор статьи отнесся к тому, если бы на месте строителей, повалivших пилон баженовской ограды, или просто на сносе объекта, имеющего архитектурную, краеведческую ценность, оказался Костя, собирающийся строить новый корпус дома отдыха, «которых у нас в стране так не хватает»? И отказался бы это ломать, сводя на нет «это полезное начинание»? Была бы это «вопиющая нелепость»? «Как в кино»? Гражданский подвиг? Да нет же, как же так — молодой специалист, первый объект, карьера и на тебе — какой легкомысленный отказ! Черт с ним, с домом Пашкова, главное — карьера!? Скажете, как можно сравнивать — архитектурный шедевр и местная «топталочка»? А если у Кости, смотревшего на танцплощадку, перед глазами стоял дом Пашкова? Тогда как? Ведь разная она, красота, бывает. Может быть величественная, в золоте, а может быть неброская, душевная. И неизвестно, какая ближе к сердцу.

Дальше автор пишет, что «процессы обновления, происходящие в нашей жизни, пока еще слабо коснулись кинематографа». А что же автор хочет увидеть на экране? В наше «переломное время»? Физически и морально совершенных людей, фантастическую производственную технику или еще что-нибудь в этом роде? Так ведь это сразу не делается. А главное, это человек, и перелом надо начинать с него, с его сознания. Наше будущее — наша молодежь, и какой она будет, такое и будет наше завтра.

Особенно глубоких общественных государственных проблем фильм не ставит. Кинокомедия, да еще музыкальная, но подумать есть над чем. И может быть, строители, сходив на этот фильм, задумались: надо ли ломать ограду или нет, не прошли бы мимо, увидя, как калечат наше прошлое, наши символы памяти.

Автор статьи очень опечален тем, что фильм, скорее всего, обеспечит себе успех. Фильм, «не имеющий идейно-художественную ценность». Получается, фильм плохой, а зрители идут, довольны, и ходят не один раз, и советуют сходить другим. Хочу по этому поводу заметить, что в армии есть поговорка: «Вся рота шагает в ногу, один сержант не в ногу...» Да, наверное, действительно пора поставить вопрос о том, не слишком ли однобока, безоговорочна и жестока наша критика.

Постоянный читатель журнала
Ю. Стефаненко

Успех, который не радует

Уважаемый товарищ Стефаненко!

Я внимательно прочитал Ваше письмо. По существу наши с Вами разногласия сводятся к тому, что Вам «Танцплощадка» понравилась, а мне — нет. Естественно, что Вы защищаете понравившийся Вам фильм, и это, в принципе, хорошо —

нужно защищать то, что тебе нравится. Однако Ваши аргументы вызывают желание поспорить.

Так, Вы пишете, что «наш народ любит и понимает искусство», а те, кто причинил огромный вред дому Пашкова и Библиотеке имени Ленина, наверное, в библиотеке ни разу не бывали. Думаю, что Вы не правы — скорее всего бывали, во всяком случае, руководители строительства, санкционировавшие разбойные, без преувеличения, действия рабочих. И посещение библиотеки не помешало им — поскольку у человека в подобных случаях появляется много всяких соображений, среди которых одним из главных становится пресловутое «авось сойдет». И сошло — в официальном ответе, напечатанном в «Литературной газете», не было ни слова о том, чтобы кто-то из виновных был серьезно наказан (выговоры, естественно, не в счет).

Так вот, я сомневаюсь, что эти руководители и их подчиненные «любят и понимают» искусство — однако ж из народа их на этом основании не вычеркнешь. Стало быть, Ваша мысль о том, что наш народ любит и понимает искусство — мысль, в общем, верная,— нуждается в конкретизации и уточнении. А если так, Ваш довод, повторяемый много раз в течение письма, что фильм пользуется успехом, ничего не доказывает. Мало ли безвкусных комедий и дешевых мелодрам пользовались зрительским успехом? И мало ли подлинно серьезных и глубоких фильмов его не имели? Даже названий приводить не стоит — уверен, что Вы сами их отлично помните.

Да, Вы правы, фильм, надо полагать, имеет успех. Но какой ценой, с помощью чего он достигается? На мой взгляд — с помощью ситуаций, приемов, характеров (нет — намеков на характеры), многократно уже использованных в кино, художественно девальвированных, поэтому я употребил слова «как в кино», и если Вы обратили внимание на иллюстрации к моей рецензии, то должны были бы увидеть, что это именно те кадры из «Танцплощадки», которые могли бы появиться буквально в десятках других фильмов с самыми разными сюжетами. Когда произведения похожи друг на друга как две капли воды, в искусстве такое называется штампом. Да Вы и сами могли бы припомнить, скажем, «грезы» персонажей из других картин, очень похожие на «грезы» Кости из «Танцплощадки». Но дело даже не столько в том, что это уже было, а в том, что авторы картины, я бы сказал, насильственно вводят в фильм кадры, которые ему совершенно чужды по сути своей. А делают это для того, чтобы придать достаточно пустой картине видимость значительности и современности. И к тому же сняты эти «грезы», по-моему, очень плохо, невыразительно — так сказать, поставлена «галочка», обозначена тема. Вам этого достаточно? Лично мне — нет. Слишком живы память и боль войны, чтобы их вот так равнодушно эксплуатировать.

А зритель тоже бывает разный — многие любят видеть на экране как раз то, что уже знакомо и привычно, только «упаковка» чуть-чуть другая; да на нее обычно и внимания не обращают. Когда, скажем, Алла Пугачева в фильме «Пришла и говорю» что-то пела, приплясывая вокруг «массовки», изображающей ветеранов войны, у меня тоже было ощущение кощунства.

И думаю, что именно зритель, воспитанный на повторении привычного, отнесся бы с неодобрением к фильму (если бы он был снят) о том, что сделали метростроевцы с Библиотекой имени Ленина — потому что ничего знакомого и привычного для себя он не нашел бы в нем. И по этой же причине никак не могу, как Вы просите, представить себе героя «Танцплощадки» возле дома Пашкова, поскольку Костя — типичный киногерой, своей воли не имеющий, управляемый авторами фильма, как кукла на веревочках. И говоря о процессах обновления, идущих в нашей стране, я имею в виду как раз те процессы, в результате которых подобных ходульных героев станет на экране, надеюсь, как можно меньше, а живых, реальных людей — как можно больше.

Ну, и наконец, сошлюсь на популярную телевизионную «Кинопанораму», в которой писатель Юрий Нагибин назвал «Танцплощадку» трагической неудачей нашего кино, а ее успех — следствием растления вкуса зрителей, происходившего в течение многих лет с помощью плохого кино и плохой эстрады.

Поэтому такой успех меня не радует.

С уважением

Ю. Смелков

Нет плохого зрителя

Прочитав статью председателя Совета по кинообразованию в школе и вузе Союза кинематографистов СССР И. В. Вайсфельда «Кино само по себе и для зрителя», я пришел к выводу, что сделана очень важная и нужная работа — наконец соединился в единое целое круг проблем, которые нередко ставились и, увы, ставятся порознь.

Какие же это проблемы?

Первая — прокат. Кажется, не осталось ни одной центральной газеты, которая не пишет о его «коммерческом уклонизме».

Вторая — кинопроизводство. Оно погналось за прокатом по тому же пути.

Третья — эстетическое воспитание кинозрителей. Остановлюсь на ней. Начну с того, что пока дается зеленый свет нашей и импортной пошлятине, кинообразование будет сталкиваться с огромными трудностями: вкус широкого зрителя воспитывается репертуаром.

Допустим на минуту, что завтра на всех киноэкранах страны вместо «Танцора диско», «Цветка в пыли», «Пиратов XX века» будут демонстрироваться фильмы А. Германа, Н. Губенко, И. Авербаха, Э. Климова, Р. Быкова, Р. Балаяна, Ф. Феллини, Ф. Трюффо, Б. Фосса... Зал полон? Аншлаг?

— Это вряд ли,— сказал бы товарищ Сухов из «Белого солнца пустыни».

И все мы знаем, почему: массовый зритель не приучен к восприятию новаторского киноискусства или отучен от него — это уж как кому нравится.

Не знаю, утешат ли кинематографистов мои напоминания, что и в других сферах культурной жизни положение такое же. Расскажу о том, с чем связан по долгу своей работы — о музыкально-концертной деятельности.

И здесь очень часто руководители филармоний идут по легчайшему пути: вместо планомерного, серьезного музыкального образования взрослых и подростков заполняют концертные площадки откровенными халтурщиками — «песни в массы, деньги в кассу!» А потом выслушиваешь вздохи такого «культуртрегера»: «Что вы хотите, наш (называется область, край) слушатель специфический — ему подавай только такое» и думаешь: «Черт побери, да от кого же, как не от тебя, зависит уровень культуры?»

Но вспоминаются и другие, к сожалению, редкие примеры.

Небольшая по масштабам страны Владимирская область. В любом районном центре, в любом городке на камерные и симфонические концерты ходят с удовольствием, а не по разнарядке профкомов. (Школьники уже в младших классах знают, что между частями сложного произведения не принято аплодировать, а порой это случается и в столицах...)

Почему же во Владимире так? Потому что филармонией там руководят энтузиасты Рудольф Алексеевич Кузьмин и Николай Николаевич Грунский. Они сплотили подвижников музыкального воспитания. И восемь лет с их помощью учили слушателей пониманию серьезного искусства.

Другой пример. Полтава. Там в филармонии директорствует Герман Юрьевич Юрченко. Как бы ни был он занят, одной из своих первых обязанностей Юрченко считает личное участие в концертах. Нет, не музицирование, хотя Герман Юрьевич хороший пианист, окончил консерваторию. Он выступает как комментатор, как ведущий. Если хотите, как застрельщик в споре. Конечно, такое течение серьезного концерта кое-кого из меломанов шокировало бы. Но видели бы вы глаза школьников, ребят из ПТУ, молодых рабочих до концерта: «О господи! Опять эти камерники» — и после концерта! Им что-то объяснили, что-то рассказали, они сами могли по ходу поспорить, но главное — их задело, заинтересовало!

Отсюда вывод: у нас нет плохого слушателя или кинозрителя — его таким воспитали.

Предвижу ухмылку некоторых: это что же, руководители кинофикации, кинопроката, а то и киностудий должны, подобно директору Полтавской филармонии, ездить непосредственно к зрителю? Смешно!

Смешно? Да я всех и не призываю. Если ты директор «по назначению» и тебе все равно, чем командовать: колбасной фабрикой, оперным театром, авиазаводом или кинопрокатом, лишь бы «кресло было», то лучше сиди в своем кабинете. Но если ты любишь кино, как любил его в детстве, залезая на заборы летних «киношек», если, несмотря на каждодневную круговерть неотложных дел, в твоей душе еще теплится наивная и прекрасная мысль: «Вот покажу я им этот фильм, и наш грешный мир тотчас станет лучше», то и разговор другой...

В своем письме я не буду касаться теоретических и методологических аспек-

тов кинообразования, поднятых профессором Вайсфельдом, но хочется обратить внимание на тот резерв, который, как мне кажется, не полностью используется.

Прежде всего — это телевидение. По воздействию с ним не может сравниться никакая иная форма общественной связи.

Итак, ТВ. «Кинопанорама», разумеется, одна из самых популярных телепередач. Но не слишком ли комплиментарен дух «Кинопанорамы»? Или, как в сентябрьской «Кинопанораме», не слишком ли академичный и камерный был взят тон? Был ли хоть один откровенный разговор о пошлой ленте? Да еще в форме диспута? Почему бы не попробовать, как это практикуют общественно-политические телепрограммы, сделать один-другой выпуск «Кинопанорамы» не в записи, а «живьем», с телефонными переговорами между участниками и телезрителями? Не распыляясь, посвятить полностью один выпуск, допустим, мелодраме, другой детективу и т. д. В студию пригласить сценаристов, режиссеров, киноведов. Я уверен, что зрителю такая передача принесет огромную пользу, заставит его критически отнестись к своему вкусу, заняться его анализом.

Еще о ТВ. Нужна большая отдача в деле кинообразования от учебной программы. Да и время «телеуроков» по эстетике кино я бы выбрал вечернее, когда их смогут посмотреть родители с детьми. Представляете, сколько продолжений в каждой семье может иметь каждый «телеурок»?

Далее. Журнал «Советский экран», первый читатель которого — молодежь, использовал ли полностью свой потенциал киновоспитания?

Еще очень важное подразделение — Всесоюзное бюро пропаганды киноискусства. ВБПК выполняет большую и нужную работу. Но скажем честно: пора ему избавиться от некоторых гастролеров, едущих в глубинку по путевке бюро с приевшимся «джентльменским набором». Не полезней ли регулярно проводить семинары для энтузиастов киновоспитания с участием как известных, так и молодых кинематографистов? Почему бы не приглашать энтузиастов кинопросвещения, скажем, по рекомендации того же Совета по кинообразованию СК СССР вместе с крупными режиссерами на творческие встречи со зрителями? Да мало ли у ВБПК возможностей активно участвовать в кинообразовательском движении?

Мне возразят: это принесет убытки по сравнению с доходами от гала-концертов на стадионах. Но рассуждать подобным образом — все равно что полагать полезным для страны прокат пошлятины. Повышение эстетического уровня зрителей — необходимое условие расцвета киноискусства, высокая кинограмотность и экономически выгодна! Если смотреть широко, а не местнически.

С. Случевский

Теория, история, эстетическое воспитание

Впервые публикуется на русском языке работа Белы Балаша «Физиогномия», которую Михаил Ямпольский анализирует в статье «Неожиданное родство»

Дискуссии

Статьей киноведа Валерии Антоновой мы продолжаем обсуждение проблем современной кинодраматургии

Памяти товарища

Бела Балаш

Бела БАЛАШ

Физиогномия

Бела Балаш, крупный венгерский писатель и искусствовед, занимает видное место в истории мирового и советского кино. Один из первых киноведов-марксистов, Балаш своими книгами «Видимый человек» (1924), «Дух фильмы» (1930), «Искусство кино» (1945) внес значительный вклад в кинотеорию. Публицист и критик, активно участвовавший в деятельности венгерской компартии, работавший в Вене и в Берлине, возглавлявший «Революционный рабочий театр Германии» и основавший «Народный киносоюз» — первую пролетарскую организацию кинозрителей в Германии,— Балаш в 1931 году приехал в нашу страну. Пятнадцать лет он плодотворно работал в советской кинематографии как теоретик, критик, педагог ВГИКа и кинодраматург — он был соавтором сценариев фильмов «Карл Бруннер» (1936) и «В Черных горах» (1941).

В 1945 году Бела Балаш возвратился на Родину и принял деятельное участие в создании новой венгерской кинематографии. Через три года в Будапеште вышел последний, итоговый эстетический труд Балаша — «Культура фильма»; его расширенное издание — «Кино. Становление и сущность нового искусства» было выпущено издательством «Прогресс» в 1968 году под редакцией и с предисловием Р. Н. Юренева.

Мы печатаем в этом номере работу Белы Балаша, ранее не переводившуюся на русский язык, и статью М. Ямпольского, освещающую один из истоков киноведческой концепции выдающегося теоретика, чье научное наследие продолжает вызывать живой интерес.

Недавно я рассказывал несколько случаев из моих физиогномических впечатлений. Совершенно очевидно, говорил я, что мои зрительные способности делают излишним изучение людей, которых я узнаю лишь постепенно. Если бы кто-либо справился о прототипах многочисленных образов моих пьес, сказок, новелл, я едва ли был бы в состоянии назвать трех-четырех человек. Остальных я не знал. Однажды они прошли мимо меня, я взглянул им в лицо и увидел их. Я знаю, как они говорят, как движутся, я знаю их проблемы и их судьбу. Я вижу их «Акаша-образ»[1].

Впрочем, совершенно очевидно, что любой писатель-эпик угадывает по такому «Акаша-образу» души и судьбы людей. А потому не следует думать, утверждаем мы, что Бальзак беседовал, дружил с каждым из многих тысяч своих образов и изучал их.

— Но лицо не может все выразить,— прозвучало возражение моего друга,— ведь душа никогда не может полностью проявиться в лице, ее глубочайшая сущность заключена в духе, выразимом лишь с помощью слов.

— Душа ближе к телу, чем к мыслям,— был мой ответ.— Она является в улыбке, в дрожании век еще тогда, когда она не имеет слов. О ней свидетельствует движение руки, когда у души больше нет слов. Кроме того, слова нам не принадлежат. Мы получили их уже готовыми вместе с выученным нами языком, и мы вынуждены выбирать между немногими уже данными нам словами. Ни одно из них не совпадает до конца с нашими чувствами. Только большие поэты могут подчинить себе средства выражения, вышлифовать язык. Слова всегда содержат в себе нечто общее, нуждающееся в том или ином толковании. Выражение лица в гораздо большей степени принудительно однозначно. (Мне очень часто случается, когда я на письме ищу необходимое сло-

---

[1] Акаша — в древнеиндийском учении «санкхья» — эфир.

во, предварительно выражать свои чувства мимикой и таким образом приходить к нужному слову.) Выражение лица поэтому гораздо конкретнее слова. И тем не менее, из этой сгущенной до телесности души, как из перенасыщенного раствора, выкристаллизовываются мысль и слово.

Допустим, что не вся душа отражается на лице. Я знаю лишь двух человек, чьи лица совершенно прозрачны так, что их души распластаны на поверхности и в них нет ни одного темного пятна. Лица других людей подобны стеклянной маске, сквозь которую мерцает другое — более истинное, сокровенное лицо. (Иногда оно скрыто даже за двумя масками.) Я вижу р а с с т о я н и е между маской и скрытым лицом. Это как раз и есть человеческий характер: удаленность от самого себя, отношение к самому себе. И у всего этого — тысячи форм.

Удивительно, как в каждом лице, если оно что-то выражает, можно увидеть то, что на нем не написано. Это своего рода «docta ignorantia»[2]. Леверье установил существование одной планеты и даже вычислил ее размеры и траекторию, никогда ее не видя. Дело в том, что движения всех других планет не были способны объяснить видимую картину. И тогда он вычислил невидимую причину отклонения траекторий. Чтение по лицам является решением такого же уравнения. Но решение это столь мгновенно и бессознательно, что мне кажется, будто я просто смотрю, в то время как я делаю умозаключение.

Каждое лицо имеет именно свою устойчивую ф и з и о г н о м и ю, которую мы можем изменить столь же мало, как цвет наших глаз, а внутри этой устойчивой физиогномии имеется непрестанно меняющаяся мимика. Их соотношение, борьба между ними и выявляют все: душу, характер, судьбу.

Устойчивая физиогномия выражает природу человека, его характер, соответствующий его расе, но и то, что в его жизнь привнесли его деяния. Так же как относятся унаследованные расовые качества к устремлениям человеческой души, так же относится мимика к устойчивой физиогномии.

Согласно хиромантии, по левой руке можно читать унаследованные, а по правой приобретенные качества. И показательно, что читают по правой руке. Дело в том, что природа — это прошлое, а жаждущая, борющаяся душа человека — это будущее. Впрочем, хиромантия — тоже физиогномика. Хотя она и читает физиогномию не лиц, а руки.

Частый и легко распознаваемый пример взаимного наложения лиц можно обнаружить, когда мы видим грубого, неполноценного представителя утонченной породы или, наоборот, одухотворенного, изысканнейшего представителя примитивного рода. В подобных случаях обе ипостаси, вписанные в единое лицо, почти разрываются. Есть такие люди, которые вызывают чувство, что их красота не нужна им, что она им не соответствует. Красота восстает против того, кому она принадлежит.

Физиогномия чеканится сквозь мимику. Это кропотливая и прихотливая работа. Дело в том, что физиогномия часто вплетается в обманчивую, неискреннюю мимику. Часто случается, что люди сознательно носят свою мимику, как фальшивую маску, заслоняющую их истинную физиогномию. Но для хорошего глаза — это всего лишь стеклянная маска.

Физиогномия всегда бессознательна, мимика же, напротив, скорее сознательна. Физиогномия — это сама природа, а потому она естественней и истинней, чем мимика. Последняя кажется такой же ясной, но часто оказывается неистинной. Дело в том, что все мы по нашей врожденной природе — определенные люди, но в глубине души х о т и м с т а т ь и н ы м и. Такое желание не соответствует нашей натуре, но даже вопре-

---

[2] Docta ignorantia (лат.) — ученое незнание.

ки ей мы хотим его осуществить. Таким образом, речь идет не о лжи, но о той правде нашей души, которая спрятана глубже, чем наша природа. И мы носим придуманную, притворную мимику этого страстного желания, покуда маска не станет настоящим лицом. И тогда душа выходит победителем. Но эта борьба — одна из самых опасных, ибо она использует оружие лжи.

Однако лицо — в силу своей многоликости — как правило, еще сложнее. Только один пример. Большинство людей, помимо того, что они являются к а к и м и - т о, а хотят быть какими-то другими, являются также иными, чем они есть. Это проявляется в наличии двух лиц. Но человек часто носит маску третьей мимики. Это означает, что он хотел бы вынести наружу нечто, не имеющее общего ни с первым, ни со вторым лицом. Случается, особенно у молодых людей, что они вытесняют подлинные стремления своей души. Но так же, как психоанализ выносит их на поверхность, человек, хорошо умеющий читать по лицам, видит эту вытесненную мимику. Подобный человек носит не только черты своей натуры, но черты вытесненного, истинного желания, а сверх того и черты л о ж н о г о с т р е м л е н и я. В том числе и искренних, пылких, однако фальшивых амбиций души.

Можно было бы рассказать еще немало интересного о мимике спящего и пьяного или о маске умершего. Существуют тысячи вариантов, и, вероятно, смелая попытка действительно систематически изучить физиогномию и подкрепить интуицию отдельных людей систематическим и последовательным знанием была бы отнюдь не бесполезна.

Физиогномия, разумеется, охватывает также все тело человека, его движения и прежде всего его походку. То, что наша походка становится неуверенной, как только за нами начинают наблюдать, доказывает, как сильно она выдает наше нутро. Быстрее, чем наши слова. И существуют большие, обладающие богатой фантазией художники физиогномии. Но больше всего своим лицом могут выразить те, кто умеет складно говорить. Ибо то, что они в состоянии выразить своим лицом, прорастает из большей, чем слова, глубины.

1923

Перевел с немецкого
М. Ямпольский

Михаил ЯМПОЛЬСКИЙ

Неожиданное родство

Рождение одной кинотеории из духа физиогномики

В деятельности выдающегося венгерского кинотеоретика Белы Балаша есть нечто поразительное. Это прежде всего скорость, с какой было возведено здание его кинотеории — одной из самых оригинальных и влиятельных в истории кино. Первую статью по кино, еще без всяких претензий на теоретизирование, Балаш напечатал в берлинской коммунистической газете «Роте Фане» 10 октября 1922 года[1]. С декабря 1922 года он стано-

---

[1] Документированное изучение эволюции Балаша-теоретика стало возможным благодаря изданию в ГДР первых томов трехтомного Собрания кинематографических сочинений Балаша: B a l a z s B. Schriften zum Film. Band 1 (1922—1926). Herausgegeben von H. H. Diederichs, W. Gersch, M. Nagy. Berlin, 1982; Band 2 (1926—1931). Herausgegeben von H. H. Die-

вится кинообозревателем венской газеты «Дер Таг». Через год Балаш завершает рукопись самой знаменитой теоретической книги «Видимый человек», вышедшей из печати в марте 1924 года. В дальнейшем Балаш совершенствовал и видоизменял свою концепцию, но ядро ее сохранялось до самой смерти теоретика в 1949 году. В книгах «Дух фильмы», «Культура фильма» — они неизмеримо богаче «Видимого человека» (в русском издании — «Культура кино») — освоен опыт советского кино и монтажной кинотеории, осмыслены уроки звуковой революции, однако основные главы из «Видимого человека» воспроизводятся в этих монографиях как фундамент единого здания.

В статье «Самсон и Далила» (1922) ставится принципиальный для Балаша вопрос о смысловой многослойности фильма и впервые произносится слово «физиогномика». Характеризуя игру Марии Корды, Балаш отмечает: «Она не естественна — она сама природа (которая не всегда бывает «естественной»). Она в своей иррациональной, физиогномически несокрушимой красе является силой природы, духом стихий. Она не «играет» (чего иногда не хватает), но действует так же правдиво, как буря или водопад»[2]. 5 января 1923 года Балаш развивает эту тему в своей первой статье об Асте Нильсен. Здесь впервые четко определяется роль крупного плана в выявлении нюансов мимики лица[3]. 2 марта в статье «Ад Борбало»[4] возникает тема «видимого человека». Одновременно в статье «Дети и звери»[5] ставится существенный вопрос о бессознательном проявлении на экране абсолютной естественности, природности. 16 марта вновь возникает понятие физиогномики. В статье «Таковы мужчины» — рецензии на одноименный фильм режиссера Георга Якоби — Балаш отмечает, что для Якоби «масса не является хаотически бесформенной природной стихией. Она всегда организована в орнамент и имеет физиогномию»[6]. Тема приобретает определенность и сразу же влечет за собой ряд новых тем. 6 апреля Балаш снова возвращается к творчеству Асты Нильсен, пишет о специфическом для кинематографа «словаре жестов» и специально останавливается на эротике как «неограниченной возможности бессловесного понимания»[7]. В тот же день в «Дер Таг» появляется рецензия на «Взрыв» Карла Грюне, где впервые Балаш распространяет понятие мимики, лица, физиогномики на неодушевленную природу и машину: «Машина впервые обретает жизнь, пронизанную настроением физиогномию, душу...— пишет Балаш, и далее продолжает:— Шахтный подъемник имеет лицо такое же жуткое, как грозовая туча, чья темная тайна

---

derichs und W. Gersch. Berlin, 1984. В дальнейшем ссылки на это издание даются как "Schriften" (Band 1), "Schriften-2" (Band 2).

[2] "Samson und Dalila".— Schriften, S. 157.

Отметим изначальную для Балаша связь физиогномики с идеей природы и характерную для «натурфизиогномистов» параллель с водопадом, постоянно изменяющим свои очертания и одновременно сохраняющим неизменность формы (один из фундаментальных принципов физиогномического текста). Ср. с описаниями оринокского водопада у А. Гумбольдта (Humbolt A. von. Ansichten der Natur. Berlin, 1977, S. 59—75) или размышлениями К. Г. Каруса о картине А. ван Евердингена «Большой водопад» (Carus G. G. Briefe und Aufsätze über Landschaftsmalerei. Leipzig — Weimar, 1982, S. 124—133).

[3] "Asta Nielsen".— Schriften, S. 159—161.

[4] "Die Holle von Borbalo". — Schriften, S. 171—173

[5] "Kinder und Tiere". — Schriften, S. 173—174.

[6] "So sind die Männer". — Schriften, S. 181.

[7] "Die Erotik der Asta Nielsen".— Schriften, S. 185.

скрывает и счастье и смерть»[8]. Не следует считать подобные обороты просто поэтическими метафорами. Речь идет о распространении некоторых понятий физиогномики на весь мир кинематографических образов, перед нами первые шаги теоретического синтеза. К середине лета становится ясно, что в его основу ложится физиогномическая концепция. 23 июля 1923 года в венской газете «Тюц» Балаш печатает статью «Физиогномия» — это важный этап в становлении целостной теории. И далее до января 1924 года (момента завершения рукописи «Видимого человека») практически все статьи в той или иной степени пронизаны духом физиогномики, которому он остается верен и позже.

Скорость и эффективность, с какой Балаш смог завершить свой первый теоретический труд, несомненно связаны с его открытием физиогномической теории, странным образом оказавшейся почти готовой кинотеорией, сложившейся задолго до возникновения кино. Возникает вопрос: что привлекло Балаша в этой, казалось бы, архаической, безнадежно устаревшей дисциплине, давно почитающейся лженаукой? На этот вопрос мы постараемся ответить, ограничившись лишь ранним этапом балашевского теоретизирования и лишь одним из его аспектов[9].

●

Физиогномические идеи восходят к глубокой древности, но систематический характер они получили к концу XVIII века, прежде всего в трудах швейцарского литератора и проповедника Иоганна Каспара Лафатера[10]. Конечно, труд Лафатера — это прежде всего сборник рецептов для «чтения души» по лицу и фигуре, однако за этими практическими советами стоит целая философия. Для Лафатера и его единомышленников физиогномическое суждение возможно потому, что существует детерминированная связь между видимым и невидимым, внешним и внутренним, формой и ее содержанием. «Рассмотрим все полученные человеком знания: существует ли хоть одно, которое бы не основывалось на внешних знаках, характерах, на отношении видимого к невидимому, воспринимаемого к невоспринимаемому? Физиогномия, взятая в самом широком или самом узком смысле слова,— это душа всех наших суждений, всех наших усилий, действий... всех приятных и неприятных ощущений, вызываемых в нас объектами, существующими вне нас»[11],— писал Лафатер, указывавший, что в будущем физиогномика займет место «науки наук»[12], превратившись в общую «семиотику» природы[13].

Физиогномическое постижение мира отличается от любого иного (научного, логического, опытного и т. д.) тем, что понимание объектов дается нам в нем целокупно, спонтанно, мгновенно. Когда мы видим лицо или пейзаж, мы выносим суждение о них на бессознательном уровне. Физиогномическое знание возникает в нас на основании прямого контакта с миром или его изображением. Кант, интересовавшийся физиогномикой, справедливо отмечал: «...нет сомнения, что существует физиогномическая характеристика, однако она никогда не сможет стать наукой, так как особенности человеческого облика, намекающие на некоторые склонности или способности созерцаемого субъекта, могут быть поняты не через описание на основании понятий, а только в рисунке и изображении для созерцания

---

[8] "Explosion". — Schriften, S. 187.

[9] Общий очерк кинотеории Балаша см. в статье Р. Юренева «Бела Балаш — теоретик киноискусства» кн.: Балаш Б. Кино. Становление и сущность нового искусства, М., 1968, с. 5—29.

[10] Балаш в «Видимом человеке» упоминает труд Лафатера в связи с гётевским к нему комментарием.

[11] Lavater J. G. Essais sur la physiognomie destiné à faire connoître l'Homme et à le faire aimer. Première partie. La Haye, 1785, p. 35.

[12] Ibid., p. 67.

[13] Ibid., p. 62.

или же в подражании им...»[14] Противоречие между спонтанностью физиогномического восприятия и лафатеровским псевдонаучным классификаторством черт остро чувствовал и Гёте, в молодости увлекавшийся физиогномикой, но потом в ней разочаровавшийся. Он обвинял Лафатера в неспособности к обобщению, к восприятию целостности[15], которым тот придавал особое значение в период разработки своей «морфологии».

Между тем упреки Гёте были не совсем справедливы. Лафатер многократно подчеркивал значение целостности. Ведь только сложившись в целое, разрозненные элементы физиогномии могут стать «членораздельным, осмысленным текстом». Современный английский исследователь Джон Грехем выделяет три основных постулата лафатеровской физиогномики (по его мнению, предвосхитившей идеи романтической натурфилософии): 1) все существа в мире уникальны и индивидуальны; 2) каждая часть обладает свойствами и природой целого; 3) всякое существо представляет, следовательно, неделимое единство[16]. Действительно, без этих трех принципов физиогномическое знание невозможно.

Очень скоро идеи физиогномики вышли далеко за область чтения характера по лицу, распространившись на всю сферу восприятия мира. Александр Гумбольдт в своих «Идеях к физиогномике растений» называет физиогномику природы противоположностью таким расчленяющим дисциплинам, как ботаника или зоология, и указывает на ее связь с художественным мышлением. Речь идет о постижении ландшафта как экспрессивной целостности, обладающей своим неповторимым характером. Художник и естествоиспытатель Карл Густав Карус пишет о физиогномике гор.

Естественно, что уже с XVIII века установилась прочная связь между физиогномикой и теорией искусств. Ведь именно в изобразительных искусствах мы сталкиваемся с явлением постижения некоего глубинного содержания на основании изображения чисто внешних форм, организованных в спонтанно, интуитивно схватываемую индивидуализированную целостность.

Именно в этом традиционном контексте следует понимать и рассуждения Балаша о естественно-спонтанном природном самовыражении детей и животных (излюбленный материал физиогномистов) и расширение понятия физиогномики на пейзаж, вещи или машины. Однако во всех этих рассуждениях еще нет ничего специфически кинематографического. Привлекательность физиогномики для теории кино начинается там, где физиогномическая эстетика живописи начинает буксовать.

●

Во всех физиогномических трактатах указывается, что большой трудностью для чтения лица является взаимоналожение на нем трех одновременных «текстов»: это неизменная, врожденная структура лица (подразумевается, что она говорит о неизменных качествах человека), некоторые медленные изменения, вызываемые возрастом, образом жизни, профессией, и быстрая смена мимических выражений, выявляющих чувства и страсти. Лафатер различал физиогномику как науку о статичных элементах лица (ею в основном он и занимался) и патагномику — науку о языке мимики. Он же различал «природную форму» и «акцидентную форму»[17]. Француз Пьер Грасиоле (особенно це-

---

[14] Кант И. Соч., т. 6., М., 1966, с. 546.

[15] Гёте И. В. Собр. соч., т. 3. М., 1976, с. 636.

[16] См.: Graham J. Lavater's "Physiognomy" in England. — "Journal of the History of Ideas", v. 22, N 4, oct.-dec. 1961, p. 563.

[17] Lavater G. J. Op. cit. Seconde Partie, 1783, p. 131—132.

нимый С. М. Эйзенштейном) различал «морфологию», выявляющую подлинную природу вещей, и «синезеологию», изучающую проходящие движения[18]. Современные американские ученые П. Экман и У. В. Фризен различают на лице три типа сигналов — «статичные», «медленные» и «быстрые»[19]. Все три типа сигналов, однако, существуют на одной и той же поверхности, накладываясь друг на друга подобно палимпсесту — пергамену, где под вновь написанными строками, проступают старые тексты. Один из самых проницательных критиков физиогномики Георг Кристоф Лихтенберг, упрекавший Лафатера в пренебрежении патагномикой, отрицал возможность чтения по лицам именно в силу перегруженности лица взаимопротиворечащими, сталкивающимися друг с другом текстами. «Там, где нам дано увидеть слишком много, мы не видим ничего»[20],— писал он.

Именно проблема отделения друг от друга трех текстов, несущих разную информацию, и предопределила специфику физиогномического подхода к искусству. Лафатер, стремясь отделить в лице сущностное от преходящего, пропагандировал искусство силуэта, полностью отрицающее «быстрые» сигналы. В первой половине XIX века эстетики ломали копья вокруг вопроса, должны ли живописцы изображать лица, искаженные гримасами, то есть «быстрыми» сигналами (проявляют ли гримасы суть человека или ее затемняют). Но особенно обострился этот вопрос в связи с появлением фотографии и возможности фиксировать мгновение. А. Шопенгауэр и Ч. Дарвин сразу отдали предпочтение фотографической фиксации мимики перед живописной. Х. Крукенберг, напротив, утверждал, что физиогномическое суждение производится не на основании мгновения, но в результате синтетического впечатления от протекающего во времени движения[21], фото же как бы переводит патагномику в разряд физиогномики. Особенно характерны метания известного немецкого физиогномиста Теодора Пидерита, отрицавшего физиогномическую роль и живописи, и фотографии, и работавшего на основании придуманного им компромисса — особых стилизованно-синтетических гравюр, якобы призванных выявлять в статике синтетический характер движения[22].

Все это буквально подталкивало физиогномическую теорию к кинематографу. Людвиг Фолькман, например, заявлял, что моментальная фотография «должна доступными ей средствами добиваться синтеза различных стадий движений и добиться такого же воздействия на глаз зрителя, какое происходит в природе, где, хотя и иным способом, также соединяются воедино следующие одно за другим изображения»[23]. Что есть эта декларация, как не описание кинематографа, рожденное требованиями общей физиогномики? Нельзя недооценивать роли физиогномических штудий в появлении фотографических серий Эдварда Мэйбриджа, предшествующих изобретению кинематографа. Непосредственным откликом на эти проблемы были первые в истории кино фильмы — крупные планы, например «Смешные лица» и «Юмористические выражения лица» Дж. А. Смита[24],— непосредственное продолжение жанра физиогномических портретов и

---

[18] Gratiolet P. De la physionomie et des mouvements d'expression. Paris. S. d., p. 10—11.

[19] Ekman P., Friesen W. V. Unmasking the face. Englewood — Cliffs, 1975, p. 10.

[20] Lichtenberg G. Ch. Über Physiognomik. — In: "Werke in einem Band". Berlin — Weimar, 1982, S. 253.

[21] Krukenberg H. Der Gesichtsausdruck des Menschen. Stuttgart, 1923, S. 182.

[22] Piderit T. Mimik und Physiognomik. Detmold, 1925.

[23] Volkmann L. Des Bewegungsproblem in der bildenden Kunst. Esslingen, 1908, S. 47.

[24] См.: Садуль Ж. Всеобщая история кино, т. 1. М., 1958, с. 313.

фотографий, очень популярных в XIX веке[25].

Проблема фиксации движения в конце XIX века выдвинула на первый план еще одну физиогномическую дисциплину, теперь в основном используемую в криминалистике — графологию. Почерк, будучи непосредственным следом движения руки, как бы хранил в статике породившую его динамику. Немецкие графологи, начиная с Г. Мегера (1901), интерпретируют почерк исключительно в категориях движения, а Людвиг Клагес говорил о ритмическом биении почерка, как о «жизненном органическом единстве», и утверждал, что ритм — есть тот стержень, который объединяет космос, окружающий человека с ним самим [26].

Идеи Клагеса имели к 20-м годам широкое хождение и безусловно сказались на «панритмизме» ранней кинотеории[27], питавшейся также «ритмологией» Жака Далькроза и другими сходными течениями мысли.

Непосредственно перед приходом Балаша в кинотеорию идеи о кино как о некой «космической мимографии» развивал немецкий литератор Карл Гауптман: «Смысл фильма, его интимнейшее выразительное средство — изначально свойственное живым существам общение с помощью мимики и жестов. Сфера жестов — космическая сфера. Это сфера всякого душевного общения вообще»[28]. Гауптман создал романтическую натурфилософскую доктрину, согласно которой кино «объективизирует и доводит до абсолюта» жесты живой и мертвой природы. «Весь мир есть широчайшее царство полных смысла жестов», «царство жестов — космическое царство»[29], — заявляет он в экстазе; «Здесь открывается сфера более широкая, нежели человечество. Открывается возможность играть также жестами зверей и растений, скал и звезд, мебели и домов. Открывается возможность художественно использовать весь одухотворенный космос»[30].

Возможно, это воспарение от мимики лица к космической физиогномике — одно из самых удивительных свойств теоретиков балашевского круга, но оно как нельзя лучше объясняет параллельное движение кинематографа к крупному плану и сверхобщему плану фильмов-колоссов (явлению, совершенно не осмысленному киноведением). От мимики лица Балаш переходит к физиогномике массы: «Масса, как таковая, становится в наши дни все более познаваемой, и физиономия ее делается все более зримой... Ибо и движение массы представляет собою жест, как и движение отдельного человека»[31]. От массы фантастический скачок ко вселенной: «Но бывают фильмы, показывающие нам лицо Земли. Не идиллические ландшафты, не виды, прославленные горными туристами, но лицо земного шара, плывущего в звездном пространстве, несущего на своем хребте маленькие человеческие существа»[32]. Ру-

---

[25] Wecksler J. A Human Comedy. Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris. Chicago, 1982.

[26] См.: Klages L. Ausdrucksbewegung und Gestaltundskraft. Leipzig, 1923.

[27] И не только. Несомненное влияние Клагес оказал на ритмологические изыскания С. М. Эйзенштейна. В библиотеке Эйзенштейна имеется шесть книг Клагеса.

[28] Цит. по: Гармс Р. Философия фильма. Л., 1927, с. 184. Характерно, что Гармс сближает идеи Гауптмана с теорией Балаша.

[29] Hauptmann C. Film und Theater (1919). — In: Kino-Debatte. Tubingen, 1978, S. 126.

[30] Ibid., S. 127.

[31] Балаш Б. Культура кино, Л.— М., 1925, с. 46.

[32] Там же. Фильм, описанный Балашем, невольно заставляет вспомнить физиономии Луны или Солнца в феериях Мельеса. На немецкой почве физиогномику космоса развивал Пауль Шеербарт, опубликовавший в 1904 году 10 портретов планет и комет, «увиденных» под микроскопом при изучении фотографий космоса, сделанных с телескопа. Телескоп и микроскоп выступают как два в равной сте-

дольф Гармс, выпустивший свою книгу «Философия фильма» через год после «Видимого человека» и под явным его влиянием, в главке «Жест как средство общения» попросту утверждает, что «на нейтральной основе кинематографической ленты космос замыкается в цельный организм. Фильм устанавливает связь между человеком и космосом. Он соединяет человека с морем, растительным царством, животными. Искусство и природа тесно сливаются в одной картине. Космос и человек общаются друг с другом при помощи одних и тех же выразительных средств... Мимика и жесты становятся великим средством соединения человека с природой в органическое целое»[33]. Завершается книга Гармса главкой с красноречивым названием «Слияние с космосом». Именно в контексте общей физиогномики природы и следует понимать многочисленные декларации Балаша и ранних теоретиков о кино как универсальном языке[34]. Язык этот не только обеспечивает общение между людьми, но и создает всеобщую взаимосвязь явлений мира в фильме. Так в теории кино неожиданно завершается романтическая линия, предугаданная постулатом Лафатера о связи части и целого.

Но эта связь носит гораздо более сложный характер, чем это казалось теоретикам балашевского круга, так как уже содержала в себе элементы монтажного мышления. Часть, включенная в целое, соединенная с ним органическими отношениями, лежит еще в области романтического сознания. Но возможен и другой режим их взаимной обусловленности. Он был осознан в 1924 году, пожалуй, лишь Робертом Музилем в его проницательной рецензии на книгу Балаша, ставшей своего рода «Подходом к новой эстетике» (название статьи Музиля). Он определяет символический характер вещи в кино, вырастающий из физиогномики, как результат абстрагирования и расщепления привычных связей мира. По мнению Музиля, в физиогномическом ощущении «психологические связи почти всегда сплетены так, что хотя целое в нем и становится понятным через единичное, единичное проявляется только через целое; поэтому, когда впечатления становятся необычными и странными, они сейчас же вырываются из своего привычного контекста и заставляют предполагать включенность (частей.— *М. Я.*) в иные, апокрифические отношения. В таком случае мы бы имели нечто вроде эластичного звена в нашей картине мира, по видимости защищенной несокрушимой жесткостью»[35]. Позже в «Духе фильмы», когда Балашу придется интегрировать свою физиогномическую концепцию в монтажный контекст, он будет подчеркивать исключенность сверхкрупного плана (основного физиогномического зеркала) из пространства, но так и не поднимется до выявления расщепляюще - абстрагирующей функции физиогномики. Эту задачу в ином контексте и иной терминологии выполнит Эйзенштейн, чрезвычайно близкий в своих воззрениях Музилю.

Физиогномическая теория «природного» языка основывается на идее некоего витального и трансцендентного смысла, идущего из глубины наружу, пронизывающего многослойность бытия. Для Балаша крайне характерно истолкование кинематографа в категориях многослойности-однослойности (Einschichtigkeit). В самом начале «Видимого человека» Балаш описывает театр как «нечто двойственное»: в театре мы воспринимаем драму и ее представление. При этом

пени эффективных физиогномических инструмента. Scheerbart P. Die große Revolution. Ein Mondroman und Jenseitsgalerie. Leipzig — Weimar, 1983.

[33] Гармс Р. Философия фильма, с. 185.

[34] См.: Балаш Б. Культура кино, с. 16—17.

[35] Musil R. Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. — Der Neue Merkur, 1924/1925, N 8, München, S. 493—494.

актеры — это «лишь истолкователи текста, который с начала до конца доступен нам, сквозь их игру,— в оригинале. Это потому, что материал театра состоит из двух слоев»[36]. Кинематограф, не имея столь же выраженной литературной основы, не ориентирует зрителя на постоянное пронизывание слоя игры и чтение сквозь него слоя текста. Поэтому первоначально Балаш определяет кино как «однослойный» текст. Однако он тут же оговаривается: «Тем не менее, киноискусство, как кажется, не намерено отказаться от той литературной «глубины», которая лежит в третьем измерении мышления и определяется тем, что за видимым на поверхности явлением дается возможность предчувствовать другое, скрытое»[37]. Многослойность в театре создается уровнем слов. Кино же чисто изобразительно (речь идет о немом кино), подобно картине. И далее Балаш выводит основной постулат своей кинотеории: «Так как в картине, в отличие от слова, не может быть ничего подразумеваемого, то это двойное явление должно быть также вынесено на поверхность, как параллель (разрядка моя.— *М. Я.*). Закон — в общей согласованности, и в этом законе кроется углубленный смысл, лежащий под поверхностью, как единый корень, дающий множество побегов. Фильма не владеет философским языком, способным выявить смысл. Она может показать его в общей точке пересечения различных жребиев»[38] (точнее, не жребиев, а линий судьбы — Schicksalinien.— *М. Я.*). Интересна эта интерпретация смысловой стратегии кинематографа в пространственных категориях глубины и поверхности, между прочим, незаметно проникшая, например, в концепцию «глубинной мизансцены» Андре Базена, где глубина пространства оказывается изоморфной глубине смысла. Как бы там ни было, отсюда проистекает особая приверженность Балаша к любого рода (часто метафорическим) кинематографическим многослойностям и неоднозначно интерпретируемым параллелизмам: параллельному монтажу, раздвоенной фабуле, эффекту "deja vu" («уже виденного») на экране, вступающему во взаимодействие с видимым в данный момент, к мотиву двойников, где смысловая параллель вынесена на поверхность сюжета. Однако абсолютной и исключительной моделью смыслопорождения в кино является человеческое лицо.

На «поверхность лица» выносятся из глубины несколько параллельных текстов — физиогномический, патагномический и т. д. Ничем не сковываемый бег этих текстов по лицу — гарантия и основа смыслопорождения в киноискусстве, наведения на фильм той глубинной смысловой многослойности, которая не находит опоры в слове. Поэтому для Балаша столь важна мимическая подвижность лица.

В этом смысле характерно расхождение между Балашем и отчасти близким ему теоретиком кино Георгом Отто Штиндтом. Штиндт выпустил свою книгу в том же году, когда Балаш издал «Видимого человека». Многие идеи книги Штиндта сходны с балашевскими. Он также большое значение придает жесту, видит в искусстве экрана способ интеграции всего разнообразия космоса, от камней и облаков до людей и растений. Огромное значение Штиндтом придается ритму. Но требования ритмической и стилевой чистоты приводят Штиндта к следующим выводам: «в театре лицо многомасочно, в кино должна быть вычеканена одна маска. Требование театра: лицо не должно обладать слишком резкими, энергичными

---

[36] Балаш Б. Культура кино, с. 21.
[37] Там же, с. 24.
[38] Там же, с. 25.

В 1927 году в статье «Поэт и кино» Балаш вновь вернулся к этой проблематике. Почти дословно повторив то, что он утверждал относительно многослойности театра, он приходит к выводу, что кино в целом уже исчерпало многослойность своей фотографичности и нуждается в авторе («поэте») для создания новой глубины за счет внесения в фильм слоя литературного текста.

чертами, иначе оно будет недостаточно подвижно (Е. фон Поссарт). В кино: лицо должно обладать такими резкими, энергичными чертами, но мимика его должна быть смягчена»[39]. Категории мышления те же — «многомасочность», «многослойность», а выводы — противоположные балашевским. Для Штиндта первенствующее значение имеет чисто физиогномическая характеристика, для Балаша — наложение различных текстов, проступание физиогномики сквозь патагномику.

Штиндт — прямой наследник Лафатера, сходные с его идеями соображения приведут немое кино к ориентации на натурщика. Балаш гораздо ближе к оппоненту Лафатера Лихтенбергу. Не случайно в «Видимом человеке» появляется главка под названием «Опасность определенности», в которой указывается, что избранные для фильма образы не должны «являть собою слишком определенный тип, чтобы самый внешний вид их не придавал им неподвижность изваяния»[40].

Балаш необычайно чуток к гипнозу малейшего движения на экране, как бы постоянно открывающего под видимым нечто скрытое. И именно в этом безостановочном движении, приоткрывающем ускользающий смысл, и видит Балаш основу кинематографической семантики. Глубина смысловых слоев здесь оказывается почти беспредельной. 20 января 1926 года Балаш печатает статью «Невидимое лицо», в которой утверждает, что за видимыми (физиогномическими и патагномическими текстами) имеется еще один почти «эфирный» слой — слой невидимого, но воспринимаемого лица[41]. В этой статье он обращается к аналогии кино с микроскопом, открывающим невидимый слой мира. Сравнение крупного плана с микроскопическим исследованием для Балаша глубоко значимо, но суть кинематографической семантики все-таки преимущественно связывается им не с укрупнением (как иногда считается), а с д в и ж е н и е м смысловых слоев. Не исключено, что такая приверженность Балаша идее движения способствовала в дальнейшем его сближению с марксизмом и восприятию идей марксистской диалектики.

Теория киносемантики Балаша во многом родственна теории фотогении Деллюка — Эпштейна с ее пристрастием к крупным планам, теме маски и обостренным интересом к природным стихиям — воде, огню и т. д. В ее контексте приобретают особое значение эйзенштейновские типажи и знаменитые крупные планы «Страстей Жанны д'Арк» К. Т. Дрейера, не случайно традиционно определяемые, как «пейзажи лиц» — вполне физиогномическое понятие. Очевидна близость идей Балаша теории типажа в СССР и киномысли Л. Кулешова, с его ориентацией на ритмологию Ж. Далькроза и теорию «выразительного человека» Сергея Волконского. Ее судьба также во многом сходна с судьбой этих домонтажных теорий кино. Возникновение теории монтажа позволило трактовать смыслообразование в кино на основе продуктивных аналогий с языком («значащие единицы», система оппозиций и т. д.), открыло путь своеобразной кинолингвистике, прошедшей долгую эволюцию от Эйзенштейна до Метца. Физиогномическая теория Балаша по сравнению с монтажными теориями принципиально антилингвистична. Она ориентирована не на модели линейно организованных текстов, состоящих из дискретных единиц, но на модель спонтанно схватываемой органической целостности, где смысловые слои сосуществуют параллельно, а не расчленены в последовательной цепочке.

Означает ли все это, что возможны лишь две несводимые друг к другу семантические модели кинематогра-

---

[39] Ш т и н д т Г.-О. Кино-искусство. М., 1926, с. 24.

[40] Б а л а ш Б. Культура кино, с. 32.

[41] Сокращенный русский перевод статьи без основных теоретических положений см.: «Кино». Л., 1926, 8 июня.

фа — монтажная и «физиогномическая» (в широком понимании этого слова)? С нашей точки зрения, существуют пути для продуктивного синтеза этих моделей. Не претендуя на решение данного вопроса, мы хотели бы в заключение наметить некоторые плодотворные, на наш взгляд, теоретические перспективы такого синтеза.

В принципе физиогномисты, признавая влияние внешних факторов, сходятся во мнении, что мимика и физиогномика преимущественно выражают внутренние импульсы. Теория выражения здесь строится на понимании смысла как самопроявления некой глубинной структуры во внешних (поверхностных) структурах (ср. с современными генеративными лингвистическими теориями). Однако уже Лихтенберг утверждал, что внешние воздействия сильнее отражаются на лице, чем внутренние побуждения[42] (что радикально отличало его от большинства физиогномистов). По Лихтенбергу, лицо предстает как наложение «палимпсеста» и зеркала. Один текст проявляет глубинные структуры, другой отражает внешние воздействия, что создает дополнительное смешение смыслов.

С нашей точки зрения, кинематограф, играя на подмене этих смыслов, выдает рефлексивные, отраженные значения за внутренние. Работая в режиме зеркала, лицо в кинематографе предстает как палимпсест — и в этом заключается основной парадокс кинофизиогномики.

Это положение подтверждается новаторским исследованием американского киноведа Лоуренса Шеффера «Размышления о лице в кино». Разбирая, в частности, смысл финальной улыбки Чаплина в «Огнях большого города», в сцене, где его узнает прозревшая цветочница, Шеффер отмечает: «Трудность «снятия мерки» с чаплиновской улыбки заключается в том, что она не только реактивна, но и рефлексивна. Чаплиновское лицо отражает также и восприятие себя некогда слепой героиней. Парадоксальным образом улыбка оказывается одновременно и направленной вовне, и отсылающей к себе (self-referring)»[43]. Но для природы кинематографа такая двойственность наведения смысла — и изнутри и извне — явление фундаментальное. «Зеркальность» монтажных структур классического фильма, принципиальная структурирующая роль взгляда и обмена взглядами ставят человека в фильме в состояние постоянного рефлексивного контакта с другим. В этом смысле весьма показательно отмеченное Шеффером свойство классического кинематографа вводить сцены самопознания героя как его саморассматривания в зеркале («М» Ф. Ланга, где убийца познает себя в зеркале, «Голубой ангел» Дж. фон Штернберга, где учитель осознает степень своего падения, разглядывая себя в гримерном зеркале, и т. д.). Таким образом, самовыявление глубинных смыслов здесь впрямую задается как продукт внешней рефлексии.

Но, пожалуй, в самой яркой форме это явление выступает в знаменитом эксперименте Кулешова с лицом Мозжухина. Известно, что бесстрастное лицо Мозжухина приобретало для зрителя разные выражения в зависимости от его сопоставления с разными объектами, на которые актер якобы смотрит. Монтажная теория осмыслила этот эксперимент в категориях контекстуального изменения смысла значащего элемента и все в конечном свете свела к лингвистическим аналогиям. С точки же зрения кинофизиогномики, в этом эксперименте рефлексивно, извне наведенное значение читается нами как смысл, поднимающийся из глубины, изнутри. Такое превращение зеркала в палимпсест происходит на основе фундаменталь-

---

[42] Lichtenberg G. Ch. Op. cit., S. 279.

[43] Shaffer L. Reflections on the Face in Film. — "Film Quarterly", v. 31, N 2, Winter 1977—1978, p. 4—5.

ного для нашего восприятия представления о наличии смысла внутри объекта, а не снаружи (пространственная модель смысла всегда строится наподобие кокона, прячущего истину за оболочками).

В своей второй теоретической книге «Дух фильмы» Балаш столкнулся с необходимостью объединить свою физиогномическую аксиоматику с монтажной. В начале книги он связал специфику киноязыка с тремя компонентами: крупным планом, ракурсом и монтажем[44]. Раздел, посвященный крупному плану, в целом сохраняет традиционную физиогномическую ориентацию. Раздел «Ракурс» вводится следующим существенным, с точки зрения теории, переходом: «Ракурс также связан с физиогномикой. Но он не дает «физиогномию в себе». Он дает лишь то, что мы видим. И то, что мы видим, меняется в зависимости от того, откуда мы смотрим. Физиогномия связана с точкой зрения, т. е. ракурсом. Физиогномия не является объективной данностью, но также и нашим отношением к ней. Синтезом»[45]. Таким образом, включение физиогномики в структуру фильма осуществляется за счет ее «зазеркаливания». То, что изображено на экране, соединяется с находящимся вне его и проецируемым на экран. Не случайно в «Духе фильмы» Балаш дважды обращается к теме зеркала совершенно открыто. В разделе «Зеркальная точка зрения» разбирается эпизод из «Доков Нью-Йорка» Дж. Штернберга, где в воде наслаиваются друг на друга отражения луны, облаков и женской тени. «И эта тень,— пишет Балаш,— поднимается снизу вверх, из глубины зеркала на его поверхность»[46]. Так происходит смешение изображений (облаков, луны, женщины) на поверхности. Зеркало воистину становится палимпсестом. Но ведь именно многослойность плоской поверхности и есть для Балаша родовой признак кинематографа.

Во втором разделе «Зеркало показывает само себя» Балаш дает дополнительные разъяснения. Именно в водном зеркале «горы, дома, люди, машины приобретают общую субстанцию — субстанцию воды»[47]. Происходит как бы знаковое уравнивание всех предкамерных объектов, на основе которого осуществляется интерьоризация кинематографического мира. Переходя от метафоры воды к метафоре души, Балаш пишет: «То, что может отразиться в душе, имеет субстанцию и свойства души»[48]. Таким образом, зеркальная структура, работая как важный знаковый механизм кинематографа, осуществляет подлинное объединение внутреннего и внешнего, изображения на экране и зрительской «рефлексии».

Именно в таком контексте вводится физиогномика и в раздел о монтаже. Балаш анализирует фрагмент из фильма Джона Гриффита Рэя «Ее репутация», 1923 (ошибочно приписывая его Д. У. Гриффиту). В рассматриваемом фрагменте стыкуются монтажные планы ротационной машины, печатающей газету, и планы испуганного лица героини, компрометируемой печатающейся клеветой. Ассоциативный монтаж фрагмента как бы превращает печатную машину в какое-то страшное оружие. «Само по себе нейтральное техническое приспособление с помощью ассоциативного монтажа приобретает физиогномию»[49],— указывает Балаш. Как видим, в монтаже физиогномика приобретает подчеркнуто рефлексивный характер.

Вот почему Балаш был, по-видимому, прав, когда выбрал лицо в качестве модели киноязыка: ведь именно лицо соединяет в лабиринте своей мимики внешние и внутренние значения, то есть «работает» как кинематограф. В кино сложно организованные мон-

---

[44] Schriften-2, S. 55.
[45] Ibid., S. 70.
[46] Ibid., S. 72.
[47] Ibid., S. 127.
[48] Ibid., S. 128.
[49] Ibid., S. 86.

тажные зеркальные структуры, постоянно отсылающие за смыслом вовне — к зрителю, во внекадровое пространство, создают иллюзию возникновения смысла изнутри, из постоянно текущего муара физиогномических текстов, являющихся его носителем. Наложение рефлексивного и глубинного, внешнего и внутреннего создают в кинематографе ту многослойность, которую Балаш (вслед за физиогномистами прошлого) считал основой кинематографической семантики.

Включение балашевской концепции в монтажные модели киноязыка может иметь не только существенное теоретическое, но и практическое значение для сегодняшнего кинематографа с его ориентацией на «немонтажное» мышление. В связи с этим уместно вспомнить интересный художественный эксперимент, произведенный в 1978 году латвийским режиссером-документалистом Герцем Франком, чей фильм «На десять минут старше» является убедительной иллюстрацией к высказанной выше гипотезе.

Десятиминутный фильм Франка состоит из одного крупного плана детского лица (в фильме нет ни одной монтажной склейки). Режиссер и оператор Ю. Подниекс снимали скрытой камерой в кукольном театре реакцию маленького зрителя на драматические перипетии, происходящие на невидимой зрителю сцене. Чрезвычайно богатая и эмоциональная игра детской мимики гипнотически приковывает к себе зрителя и заставляет неотрывно и увлеченно следить за сменой переживаний и страстей на лице ребенка. Лицо здесь выступает в качестве насыщенного глубочайшим смыслом подвижного «текста». Но декларативная «антимонтажность» фильма по существу обманчива. Взгляд ребенка, устремленный на невидимую сцену, придает особое значение табуированному для зрителя внекадровому пространству. Отсутствие монтажных склеек лишь подчеркивает фрагментарность, «частность» и в конечном счете принципиальную монтажность внутрикадрового пространства франковского фильма. Смысл, проступающий в мимической игре ребенка, казалось бы, проступает изнутри, однако в действительности он задается зеркальным отражением того, что происходит на невидимой зрителю сцене. Через видимую мимику мы реконструируем невидимое действо. Таким образом, проступающее изнутри сложное наслоение смыслов в конечном счете определяется извне, из блокированного внекадрового пространства.

Лицо, таким образом, выступает одновременно и как «зеркало души», и как зеркало мира.

В этой двунаправленности мимического текста (как модели кинематографического текста в целом) таится величайшее чудо киноискусства, в лучших своих проявлениях преодолевающего частность своего «сюжета» и превращающего лицо актера в лицо мира.

Сегодняшний уровень развития кинотеории делает очевидным невозможность интерпретации киносемантики единственно в категориях физиогномики (в конце 20-х годов это понял и Балаш), но все более очевидным становится недостаточность узкомонтажных теорий смысла. Можно надеяться, что киноведение синтезирует оба подхода, они будут осознаны как взаимодополняющие, и в этом контексте ранние работы Балаша займут подобающее им почетное место.

Валерия АНТОНОВА

Идти дальше

Дискуссии

Мы говорим: кинодраматургия должна поспевать за жизнью, но поспевать приметливо и вдумчиво, волнуясь и негодуя, активно и глубоко переживая ее общественные и нравственные коллизии. Однако и этого мало, чтобы кинодраматургия стала большой литературой. Она должна предугадывать те явления действительности, которые только созревают. Короче говоря, кинодраматургия, если она желает быть большим искусством, должна видеть перспективы общественного развития.

И. Вайсфельд вновь привлек наше внимание к тому, что спор о литературном полноправии сценария не закончен[1]. Думаю, спор этот будет время от времени возобновляться, несмотря на веские доводы автора статьи, к которым всей душой присоединяюсь. Более того, спор особенно ужесточился в последние годы. Дело не только в холодно-практическом подходе к сценарию многих режиссеров и не в стремлении изломать его на свой манер. Сценарная профессия окончательно сложилась недавно с появлением в кинематографе большой и влиятельной группы, можно сказать, гильдии самобытных кинодраматургов, с осмыслением роли кинодраматургии в общелитературном и кинематографическом процессе, которое началось благодаря настойчивым усилиям Евгения Габриловича и должно все более и более углубляться. Ощущение своей силы и привело кинодраматургию к новым столкновениям с режиссурой. Мне думается, что отлетело время, когда режиссер был единственным автором фильма, и вовсе не только потому, что среди нас уже нет Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко, Ромма, Козинцева, Юткевича, Герасимова, а оттого, что во много раз богаче стали художественные запасы кинодраматургии. Порой они превышают творческие возможности режиссуры. Сегодня нельзя говорить, что режиссер — единственный автор фильма. Авторы — режиссер и сценарист. Они вместе — в первую очередь.

Другое дело, что запасы современной кинодраматургии мы далеко не всегда используем. Получилось так, что облик ее определяют не сценаристы-профессионалы, а как раз те, кто работает на плановый поток производства фильмов, хотя и профессионалы поддаются влиянию потока. Ибо всем известно, сколь тяжко пробивает оборонительные валы, сооруженные сценарно-редакционными коллегиями, произведение, отмечен-

[1] «Искусство кино», 1986, № 1.

ное талантом, и сколь накатанно, легко движется к воплощению на экране сочинение привычное, художественно беззатейное, рассчитанно безошибочное.

Уступчивые и покладистые становятся любимцами студийных редакций, упрямцы ведут тяжелую и зачастую бесплодную борьбу за свои произведения. Не по этой ли причине почти за два десятилетия не снято фильма, равного «Трем дням Виктора Чернышева», у Евгения Григорьева, сценариста, наделенного редким даром горячего, искреннего, не заемного, не перехваченного из газет социального чувства? Не потому ли кинодраматургия в общем пока не утвердила свои высокие достоинство и честь, которые осеняют произведения прозы и театральной драматургии? Последняя, кстати, тоже зависимый род творчества, на что не раз жаловались авторы пьес, однако никому не приходит в голову оттеснять ее на задворки театрального искусства.

Вину и ответственность за состояние кинематографа несут в одинаковой мере и его руководители, и редакторы (нажившие в итоге многолетних и усердных трудов мастерское умение подравнивать сценарии и отправлять прочь те, что выпирают из фрунта), и режиссура, и сама кинодраматургия. Не потому ли, перечтя едва ли не все последние выпуски альманаха «Киносценарии», я с трудом вылавливала редкие произведения, где говорится о гражданственных болях и тревогах нашего дня? Замечу: речь в этой статье пойдет только о таких сценариях.

Читать сценарии легко и приятно. В самом деле, о чем бы ни писали сценаристы, в какие бы жанры ни вылились их рассказы, будь то психологическая драма, эпическое повествование об исторических переломах в народной судьбе, комическая история, социальная сатира, все они облечены в формы коротких и достаточно легко читаемых повестей. Однако долго и подряд читать сценарии маятно: легкость, оказывается, тоже утомляет. Тут начинаешь думать словами Пушкина, сказанными, правда, по другому поводу: «...мне каждый раз, когда взгляну на этот замок Ретлер, приходит в мысль, а что как это проза, да и дурная?..» Речь не о легкости письма — о легкости иного рода.

Одно время мы горячо и продолжительно говорили о профессионализме сценарных сочинений. Длительные и пылкие рассуждения о профессионализме совершенно изгнали из дискуссионного общения другие разговоры, представляющиеся и теперь куда более важными,— об искусстве. И породили нечто иное — профессиональную благовоспитанность. Она выступает в разных формах: то в виде умелой беллетристики, то скороспешного отклика на важную тему, мастеровито сработанного, даже не без остроумия, но (как бы это сказать?) легкокрылого, порхающего: то, напротив, отклика запоздалого и тем не менее никак не обнаруживающего глубины и основательности постижения жизни и страстности чувств. Я не имею в виду при этом сочинения, где о кинодраматургии как о литературе вообще говорить не приходится. Повторю: разговор пойдет о произведениях, в которых есть попытка сказать насущное.

Мы говорим: кинодраматургия должна поспевать за жизнью, но поспевать приметливо и вдумчиво, волнуясь и негодуя, активно и глубоко переживая ее общественные и нравственные коллизии. Однако и этого мало, чтобы кинодраматургия стала большой литературой. Она должна предугадывать те явления действительности, которые только созревают. Короче говоря, кинодраматургия, если она желает быть большим искусством, должна видеть перспективы общественного развития. Что же мешает этому? Социальная ли близорукость, отсутствие творческого сознания и самостоятельного художественного мышления? Нет, скорее, ориентация на драматургические схемы. Остановлюсь на некоторых.

Идея.

Она ясна с первых же эпизодов. Понятно даже, как она будет воплощена. Она вручается герою едва ли не с момента его появления в сценарии. Герой как бы загодя прав. Это видно сразу, потому что идея не нова, знакома по газетной и журнальной публицистике и произведениям прозы, где выражена конкретнее, мощнее или глубже, где накал борьбы яростней, испытания серьезней, тревога сильней. Профессиональное умение сценариста строго тянет эпизод за эпизодом, создавая ощущение не дороги с неожиданными поворотами и сменой пейзажей, а туго и прочно натянутого каната. Какой-либо срыв не предусматривается, потому что внутреннее содержание жизни и действий героя заменено выполнением функции, с которой он должен дойти до конца. Поэтому он не испытывает ни мук, ни сомнений, ни развития, ни духовной перестройки. Какое-либо серьезное крушение для героя невозможно, ибо препятствия на его пути воплощены в персонаже-антиподе или в небольшой группе лиц, заведомо неправых. Острота конфликта, даже если она есть в заявленной идее, теряется.

Известно: драматургия начинается там, где возникает беспорядок. Здесь же иное: она начинается с наведения порядка там, где доселе бесчинствовал беспорядок, который только притворялся порядком. Герой хорошо знает, что призван навести подлинный порядок, но то же самое хорошо знаем и мы. Однако как хитроумно, яростно, жестоко, безжалостно умеет защищать себя беспорядок! В жизни есть множество людей цельной идеи, упрямо идущих к ее претворению. От такого героя драматург не имеет права отказаться, но не имеет права и облегчать ему жизнь. Оттого, что он вооружен правой идеей, ему не легче. Скорее — наоборот. К тому же сама идея должна пройти путь развития, перевалить через преграды в сознании героя и его сторонников. А мы, как сказано, сразу же получаем ее заданной. Но пусть даже так, если она воплощена в образах многосложных, оригинальных, в ситуациях емких и разнообразных или в негодовании и боли открыто-публицистической формы.

Сюжет.

Самая ходкая структура проблемного сценария выглядит так: зачин связан либо с приездом героя в новую для него, знакомую ли, но когда-то покинутую местность, или с переводом на новую должность, или с каким-то иным перемещением по работе, самостоятельным либо вызванным чужой волей. Независимо от коллизий, в какие попадает герой, и от того, как он будет из них выбираться, выясняется, что ему приуготовлена роль той самой новой метлы, которая чисто метет. В жизни, особенно сейчас, новые люди будут встречаться все чаще и все больше будет возрастать их значение: служебные перестановки, понятно, тоже случаются сплошь и рядом, равно как и производственные реорганизации (сюжетный мотив в драматургии — не из последних), однако искусство никак не повтор действительности. И уж подавно — не самоповтор. При глубочайшем уважении к важности и искренности намерений авторов, серьезности удач на экране я не могу не заметить, что в сценарии «Дублер начинает действовать» П. Корякина, В. Черных и Э. Ясана следы вышеописанного сюжета весьма быстро обнаруживаются.

Сюжетная схема хитро закрыта непринужденностью развития исходной ситуации, но непринужденность эта быстро переходит в карнавальную легкость, где главным кажется уже не сама (важнейшая!) тема и ее движение в сюжете, а перемена масок. Они меняются живо и весело, читать про это забавно. Смотреть еще забавнее, но — не более. В театре «Дублер...» получился лучше, ибо

условность карнавала совпала с условностью сцены. В кино она не сходится с реальной обстановкой деловых кабинетов, видом заводских цехов, с устрашающей натуральностью товароведа, отправившей груз вместо Хабаровска в Харьков. Между тем в самой карнавальности есть свой основательный резон, в особенности для молодежного фильма, но при условии, если она блещет в сюжетных формах более оригинальных, остроумных, затейливых, но одновременно в глубине, в развитии — серьезных.

Проблемный фильм может быть и комедией, и драмой, и памфлетом, и публицистическим рассказом, близким к очерку, и даже — боюсь сказать! — ярко-зрелищным музыкальным дивертисментом, но с остро и свежо заявленным сюжетом, где точно отмерены пропорции и для веселья и для доброй драки. А то ведь както неловко смотреть на безмужнюю, а теперь и на безженную нашу деревню, когда она — только повод для перепляса, забивающего долго, радостно и бессмысленно один из саднящих общественных вопросов («Не ходите, девки, замуж!»).

Скучновато встречать кочующий сюжет на страницах альманаха!

Павлов приезжает с севера в Москву. Случайно знакомится с шабашниками. Они сманивают Павлова в бригаду. Павлов едет с ними в деревню. У каждого из шабашников — свой грех: один — резвый ходок по женской части, другой выпивоха, третий тащит у старух старинные иконы. Все индивидуальные грехи бледнеют перед общебригадным: ей лишь бы денежку покрупнее с колхоза содрать, побыстрее свалить стройку и убраться подальше. Заправляет бригадой отъявленный рвач Негонов. Коровник, построенный ею года два назад, уже дал трещину. Прознав о трещине и вообще присмотревшись к делам в бригаде, Павлов совершает в ней переворот, изобличает бригадира в утаивании денег, изгоняет его и кое-кого из шабашников и возглавляет бригаду (сценарий А. Макарова «Залетная бригада»).

Директора крупного дальневосточного завода Корепанова выбирают председателем крайисполкома. Первое, что он делает, оборудует огромный стенд с планом заседаний исполкома на первое полугодие (широкая гласность). Затем совершает налет на склад краевой «Сельхозтехники», распотрошив все ее «загашники» (справедливое хозяйствование). Главная же его идея состоит в том, что только наука должна определять точно, сколько — не больше и не меньше — нужно вылавливать рыбы. Поддержанный первым секретарем крайкома и народом, эту идею он осуществляет на практике во время научно-промысловой экспедиции (НТР и разумное хозяйствование), несмотря на категорические телеграфные запреты замминистра (сценарий П. Демидова «Третье поколение»).

Лешка Шаронов возвращается из армии в родное село и аккурат подгадывает к той поре, когда мужики затеяли организовать подрядное звено. Сказано — сделано. Бригадиром выбирают Федора Мозжухина — опытного механизатора и горячего радетеля за бригадный подряд. Звено поддерживает секретарь райкома Макаров. Председатель колхоза Пономарев относится к новшеству недоверчиво и занимает осторожно-выжидательную позицию. Яростный противник подряда — управляющий отделением Лошкарев. Он изводит Мозжухина мелкими покусами. Звено, между тем, убирает хлеба, несмотря на непогоду, изгоняет халтурщика Юрку, перевоспитывает оступившегося Лешку, отсеивается весной раньше других. Председатель требует, чтобы звено переехало на помощь к соседям, ссылаясь на несуществующее распоряжение секретаря райкома. Для горячего Мозжухина — у него больное сердце — спор этот оказывается последним: сердце не выдерживает. Секретарь райкома требует от председателя (в наказание, что ли, за смерть Мозжухина?) организовать звеньевую систему по всему колхозу. Вместо Мозжухина

бригадиром избирают нравственно закалившегося Лешку (сценарий Б. Метальникова «Большие надежды»).

Да простят меня авторы сценариев за то, что в стремлении к краткости огрубляю истории, в них рассказанные. Но вот ведь что: схожи сценарии в приноравливании известных сюжетных структур к новым злободневным положениям. И в той в общем-то незатруднительности, с какой в конечном счете решаются трудные вопросы бытия. Однако вспомним: проблеме бригадного подряда двадцать уже лет или около того. Но даже и сейчас ему, принятому в качестве основной формы организации труда в народном хозяйстве, весьма непросто утвердиться. Есть потаенное, но упрямое сопротивление со стороны людей, предпочитающих существовать в обнимку с привычным и не расставаться с ним никогда. Есть множество вопросов около и внутри подряда. Есть драма развалившихся бригад и звеньев. Спор о подряде обостряется, но в сценарии Будимира Метальникова он закруглен. С одной стороны, кинодраматург явно опоздал, а с другой — определенно поторопился. В сценарии между тем намечено все то, что наблюдается и в действительности: имеется противник — Лошкарев, потерявший с введением подряда власть над людьми — обидно! Противник, правда, хоть и пакостливый, а все же мелковатый. Имеется выжидатель — председатель колхоза, хозяйственник: семь раз отмерь, один раз отрежь, не лучше ли держаться старого, где все издавна уже отмерено и отрезано? Есть даже высокое руководящее лицо из обкома, испытывающее сомнения: не рано ли, а готов ли народ? Словом, атакующих идею или недоверчиво к ней относящихся не много, они не представляют собою трудно одолимой силы еще и потому, что у идеи есть защитник, по справедливости разводящий и тех, и других, правых и неправых,— секретарь райкома. В этом своем виде он будто бы взят взаймы из какого-то очень давнего то ли беллетристического сочинения, то ли пьесы. Но наиболее победоносное завершение идея получает в развитии трудовой и личной судьбы главного героя, который сначала оступался, после выправился и стал бригадиром.

Для нас неоспоримо нравственное, а не только экономическое воздействие подряда, возвращающего работнику чувство хозяина, но нам также знакомо, как сложно, натыкаясь на преграды самого различного свойства, он входит в жизнь, и нам не хочется скороспешных утешений.

И чтобы покончить с разговором о сюжетных стереотипах и потерях, ими вызываемых, скажем себе, что наши умы и чувства желают скорее быть смущенными, нежели утешенными. Или, говоря словами поэта, «как много сильных впечатлений еще душе недостает».

Герой

Может ли быть так: сюжетный уклад — не нов, опробован во множестве картин, а герой — открытие? Вполне, так же как может быть и другое: герой знаком по экрану и жизни, но нов сюжет. А. Гребнев в сценарии «Частная жизнь» обрушивает на Абрикосова обстоятельства для него неожиданные и потому драматические. Они новы и для нас. Гребнев вывернул наизнанку уже известные нам сюжеты: руководитель, борец, командующий, большой человек, крупная, яркая личность — вне дела, вне борьбы, вне руководства и командования. Таким образом, сюжет иной стороной, по-новому показывает нам старого знакомца.

Г. Матевосян помещает героя сценария «Хозяин» в ситуации, можно сказать, кочующие по кинематографу, правда, отличные от похожих степенью сгущенности зла. Однако именно то, что зло так распространено и тяжко одолимо, не могло не содействовать тому, чтобы против

него выступила фигура особенно мощная. Кинокритик Е. Стишова в одной из своих статей спрашивает: что нам делать с Ростомом? Смятение ее мне понятно — такого героя мы не видывали. Действительно, что с ним делать, в какие известные пределы уложить непредсказуемость этой сильной личности с ее упорством, которое в иных случаях кажется диким, с трагическим одиночеством, с ее мрачно-насупленным угрюмством и — рядом — с первобытно-детской наивностью и колоссальным самоуважением? Из мира современных отношений, тонких и сложных, герой фильма «Хозяин» Матевосяна выламывается совершенно.

Герои сценария А. Миндадзе «Остановился поезд» действуют в сюжетных обстоятельствах совсем уж расхожих: что может быть любезнее динамическому кинематографу, чем пожар, обвал, крушение?

В итоге в кинематографе появился Ермаков. Авторы фильма и герой ведут аналитическое наблюдение над стереотипом, который оказывается не просто косным, а детищем лжи, ее оружием.

Так, стало быть, не столь уж и важны новизна в сюжете или новизна героя? Важны, ибо художник-сценарист обязательно взламывает стереотипы либо в том, либо в другом случае, либо в обоих разом. Но стереотипы, кстати, можно сокрушать и во имя ловкой драматургической игры, хитроумного сценарного приема. Однако мы хорошо знаем, что стереотип в искусстве далеко не безобиден, поскольку он и здесь — одна из разновидностей лжи, художественной или социальной. Значит, особую остроту приобретает гражданская и творческая совесть автора, уровень его искренности и стремление к правде. «Произведение искусства хорошо или дурно от того, что говорит, как говорит и насколько от души говорит художник», — писал Лев Толстой[2].

[2] Толстой Л. Н. Собр. соч. в 20 т., т. 15. М., 1965, с. 40.

И все же чаще встречается что-то иное, нежели стереотип,— некая оглядка, может быть, даже и бессознательная — на традицию.

Автор хочет вывести в сценарии героя-борца, истинно положительного человека наших дней. Как это сделать? Тип положительного героя сложился в 20-е и особенно в 30-е годы. Идейная связь между героями кинематографа, тогдашними и сегодняшними, для нас дорога как зримая художественная история народа и революции. Но бездумно переводить прежние творческие приемы сознания положительного героя в наше время вряд ли возможно — разрыв между временем и персонажем неминуем. Но сколь же часто мы встречаемся в сценариях и на экране с человеком вполне современным по облику и лексике, но ковки старой — из 30-х годов.

Кроме прямых способов наследования приемов существуют более усложненные, когда можно сказать, что у героя 80-х годов — духовное родство с героями 30-х, но и при этом он — более или менее удачная трансформация классических образов. А любая трансформация вторична. Что получается в результате такого займа? Риторичность образа. О герое или говорится устами другого персонажа, что он, скажем, одержим в работе («Дела земные» К. Омуркулова), или же сам герой рассказывает, за что и против чего воюет («Третье поколение» П. Демидова). Ф. Х. Геббель — немецкий драматург XIX века — говорил о том, что «ни один персонаж в драме не должен изрекать мыслей; *из мысли, заложенной в пьесе* (курсив мой.— *В. А.*) берут начало все речи и все характеры». В самом деле, сказать про «жарищу в Африке» так ли уж умно, если знаменитую эту фразу отделить от общей мысли пьесы? Однако никак не отделяется. А вот в современной кинодраматургии отделяется, и довольно легко, и не только потому, что нет общей мысли (а иногда ее и точно нет), а оттого, что раз-

думья персонажа не впаяны в ее ход, в ее превращения, в сюжет драмы. Сделать эту спайку прочной может, в сущности, только тот драматургический нерв произведения, тот сокрушительный толчок, что ведет за собой действие, которое после него развивается словно бы само по себе. Такой толчок есть в «Премии» А. Гельмана, «Гараже» Э. Брагинского и Э. Рязанова, «Незнакомке» Ю. Клепикова, в «Частной жизни» А. Гребнева. В лучших произведениях современной сценаристики он может выглядеть по-разному: как внешнее, весьма нешуточное событие, дающее повод тотчас начать драматический рассказ, или как некий могущественный внутренний посыл в сознании героя. Тот самый «гвоздь», засевший в его голове и неумолимо вызывающий его совершать поступки.

Собственно, найти внешний или внутренний сильный повод — это и значит разыскать новый сюжет или нового героя. Отмечу, что открыт новый способ организации внутренне острого и драматического сюжета: демонстративно и на всем протяжении действия отводить возможность серьезного конфликта, оставляя при том посыл в головах героев, но тоже в виде странноватом: делать, не делая, работать, не работая, действовать, не действуя. Словом, речь идет о сценарии Р. Чейшвили «Голубые горы, или Неправдоподобная история». В нем найден не то что новый сюжет, а сверхновый. Без всякой иронии. Вероятно, он вообще неповторим. В обычных же случаях, если нет ни внешнего, будоражащего всех героев события, ни «гвоздя», спасаются объяснениями в диалоге, для чего написан сценарий и какие у главного героя есть мысли о различных социально-общественных явлениях.

Иногда их собирается даже слишком много. В сценарии «Залетная бригада» в разговорах персонажей — вопросы сельского строительства, сельской культуры, личных приусадебных хозяйств, демографического оскудения сел, взаимоотношений городского человека с сельским. Герои 30-х годов больше предпочитали реплики, в крайнем случае небольшие фразы.

Если внимательнее вглядеться, то нащупанное между ними и многими героями современной кинодраматургии родство нередко бывает внешним и частичным, сопровождаемым к тому же довольно ощутимыми потерями. Там человек социальный и человек бытовой соединялись в одном лице самым естественным образом, без всяких видимых швов. Бытовые привычки, привязанности и неприятия, заблуждения, особенности речи, манера общения, манера действия, то есть те малости, что составляют очарование человеческого характера, существовали в гармонической совокупности с героическим — классовым и гражданским — содержанием образа. В современном сценарном творчестве такая совокупность достигается редко и с трудом. Всегда так было, но сейчас отчего-то особенно трудно.

Герой 30-х годов был человек исторический. Движения его внутренней жизни определялись чувством исторического развития и исторических перспектив. В нем жило прошлое, но жило и будущее. Современный герой живет и действует только в настоящем. Заботливые и даже тревожные слова в диалогах о будущем значат немного: они только слова. Герой 30-х годов был человеком народа. Не этим ли объясняется естественный демократизм фильмов той поры? Не скажешь, что герой 80-х — над народом: не те времена. Но часто — где-то около.

И все же нельзя не отметить, что героем социально-проблемной драмы последних лет стало преимущественно руководящее лицо, а основой ее сюжета — описание административной деятельности в ее падениях и взлетах. Кинодраматургия, а вслед за ней кинематограф, потеряли человека низового, обыкновенного, говоря условно, — то самое демократическое

большинство, для которого создаются фильмы и о котором в первую очередь должен рассказывать экран.

Из кинематографической практики изображения человека в 30-х годах взято то, что бросается в глаза прежде всего: социальная исступленность. Из метода создания героя взята лишь его схема, логика, то есть способ конструирования, который приносит художественный успех, лишь когда применяется новаторски к современному жизненному материалу.

Герои сценариев «Частная жизнь» и «Остановился поезд» увидены новым взглядом, они — результат сегодняшнего понимания человека в исторической социальной драме, стремления познать безоглядно и бесстрашно все противоречия ее сюжета. Антонов из сценария Ю. Клепикова «Пацаны» воплощен современными средствами кинодраматургии. Это герой, чье поведение жестко не обусловлено, не запланировано и опрокидывает привычные схемы. Неизвестно, как поступит Антонов в следующем эпизоде и что он скажет, ибо все его действия подчинены не только идее, властно управляющей его поступками, но и жизненным обстоятельствам, которые постоянно меняются, не следуя сценарным шаблонам. По духу Антонов родствен герою знаменитой «Путевки в жизнь» и совершенно на него не похож. Каждый — в своем времени.

Но Ермаковы и Антоновы — покуда редкость на экране. Они — его открытия. Они принадлежат не прозе, не театру, а именно кинодраматургии. Здесь пристало бы вспомнить и недавнее ее прошлое. Хотя бы нагибинского Трубникова. Или художественные открытия Геннадия Шпаликова. Или припомнить Губанова с Ниточкиным, героев сценария Е. Габриловича «Твой современник», которые появились гораздо раньше, нежели повсеместно прославленный «человек со стороны» и герои социально-производственных пьес А. Гельмана.

И все же... Мне, например, очень нравятся сценарий В. Мережко и фильм Р. Балаяна «Полеты во сне и наяву», но, положа руку на сердце, приходится говорить: ведь уже был Зилов из «Утиной охоты» Вампилова! Для того чтобы установить правильные взаимоотношения между прозой, театральной драматургией и сценарной литературой, кинодраматургия обязана ориентироваться на свои собственные, оригинальные открытия, которые станут приобретением литературы в целом. Разумеется, уровень и состояние соседей по литературному творчеству не могут не влиять на кинодраматургию. Но основа ее равноценности прозе и театру лежит все-таки в ее самостоятельности, в неповторимости ее социальных и художественных находок, в кинематографической ее особости. Пока же чаще всего кинодраматургия ходит в примаках то у художественной прозы, то у театра, то у публицистики, заимствуя, бывает, незаметно, а бывает, заметно то героя, то идею, то социальное волнение. Не по этой ли причине спор о литературной полновесности сценария все никак не может кончиться? Боюсь, что по этой. Но еще и по другой.

Язык и стиль

Сценарий пишется словами, обозначающими действие: пришел, увидел, но... не победил. Поскольку «победил» — это уже не действие, а состояние. Его можно описать в романе, но не в сценарии. «Победил» — выражается в сюжете. Поэтому можно сказать, что *сценарий пишется сюжетом*. Новый сюжет или неожиданный поворот старого, новый герой, новое наблюдение над действительностью, оригинальный вывод из этого наблюдения имеют для современной драматургии основополагающее значение. Но это вовсе не значит, что язык и стиль сценария — вещи второстепенные. Особенно сейчас, когда сценарии печатаются, а сюжет, как ни вертись, передать можно одним средством — словом.

У непрофессионального сценариста отношение к слову беспечное, поскольку он твердо знает назначение своего детища: разбудить воображение режиссера и постановочной группы. Воображение он старается разбудить хитроумными сюжетными ходами. Однако любой серьезный режиссер небезразличен к тому, каким языком выражен этот сюжет. Недаром столь часто в последнее время кинорежиссура обходит стороной творческие усилия коллег-сценаристов и обращается к прозе, испытывая не только силу воздействия ее идей, но и, надо думать, художественное наслаждение от их литературного воплощения.

Конечно, никто не требует от сценария особо пышных стилистических убранств и подробной описательности. Но однообразие, стертость языка, монотонность ритмов, одинаковость стилистических интонаций?

«Комбайн работал, дрожа от напряжения. Зубки шнека вгрызались в пласт, угольная пыль зависала в воздухе, и тонкие лучи шахтерских лампочек, словно иглы, пронизывали этот туман. Виднелись чумазые лица шахтеров, работавших в лаве. Стоял гул, изредка слышались голоса людей, глухие удары. Пласт был настолько тонким и так круто уходил вниз, что шахтеры с трудом удерживались в лаве, стоя на коленях».

«Вынырнув из перехода «Юго-Западная», он прошел мимо «Универсама» и углубился в жилой массив. Роща показалась вскоре, и, пройдя еще немного, он увидел высокого, худощавого юношу в очках, понял, что это сын, хотя и не узнал сразу, не ожидал увидеть его таким высоким».

«...Насвистывая, поигрывая небольшим топориком, Иван ходил по двору и осматривал хозяйство. Двор был ухожен. Аккуратно уложены заготовленные на зиму дрова. Изгородь ровная, без единой выщербины. Под окнами красиво распустились садовые осенние цветы».

«...А потом они все вместе бродили по аллеям Центрального парка культуры и отдыха имени Горького, пили лимонад и пиво, ели мороженое, крутились на «колесе обозрения», с которого так хорошо и просторно была видна Москва с ее разноцветными крышами и устремленными в небо силуэтами высотных зданий».

Теперь попробуйте догадаться, кем написаны и из каких сценариев взяты эти абзацы. Я набрала их из разных произведений, и лишь последний, признаюсь, сочинила сама, приметив как-то при чтении сценариев, что это «А потом...» довольно-таки часто употребляется авторами в виде необязательного перехода от одного времени к другому.

Верно, что специфика сценарного письма требует лаконичности выражений и скупости слова. Но так же верно, что — скупости, а не скудости. Кинодраматургия — литература намеков, точных и емких. Современный профессиональный сценарий рассчитан на читателя с кинематографическим воображением. Тем сложнее и изощреннее работа над словом у сценариста. Чувство слова у него особое, ибо это пластическое слово, продуцирующее экранное изображение. Лучшие кинодраматурги нашего времени таким чувством обладают, равно как владеют той магией стиля, той его неуловимой загадочностью, какая позволяет читателю тотчас узнать руку А. Володина, А. Гребнева, Е. Габриловича, Е. Григорьева, В. Мережко...

«У нее были на редкость крупные глаза. Они придавали ее облику трагическую миловидность».

«По двору среди недавно поставленных домов и недавно посаженных деревьев шел человек с яркой спортивной сумкой. То, что он иностранец, чувствовалось, даже когда он молчал».

Стиль А. Володина распознаешь сразу же, независимо от того, что он пишет — сценарий или рассказ. Краткость его описаний не отрицает полноты наблюдений и чувствований. Маленькая короткая фраза ухитря-

ется намекнуть не только на внешность, но и на характер.

«Здесь, в комнате, на двенадцатом этаже, стоял мужчина в белых трусах и майке, атлетического роста и сложения, правда, уже облысевший, что делало загадочным его возраст. При свете утра мы сможем разглядеть и обстановку вокруг — комнату с постелью, расстеленной на тахте, и другую комнату со следами пиршества, происходившего накануне. Здесь был стол с неубранной посудой, стулья в беспорядке и раскладушка, на которой кто-то спал».

Конечно, это А. Гребнев с его любовью к прозе, к подробной, точной и живой детали.

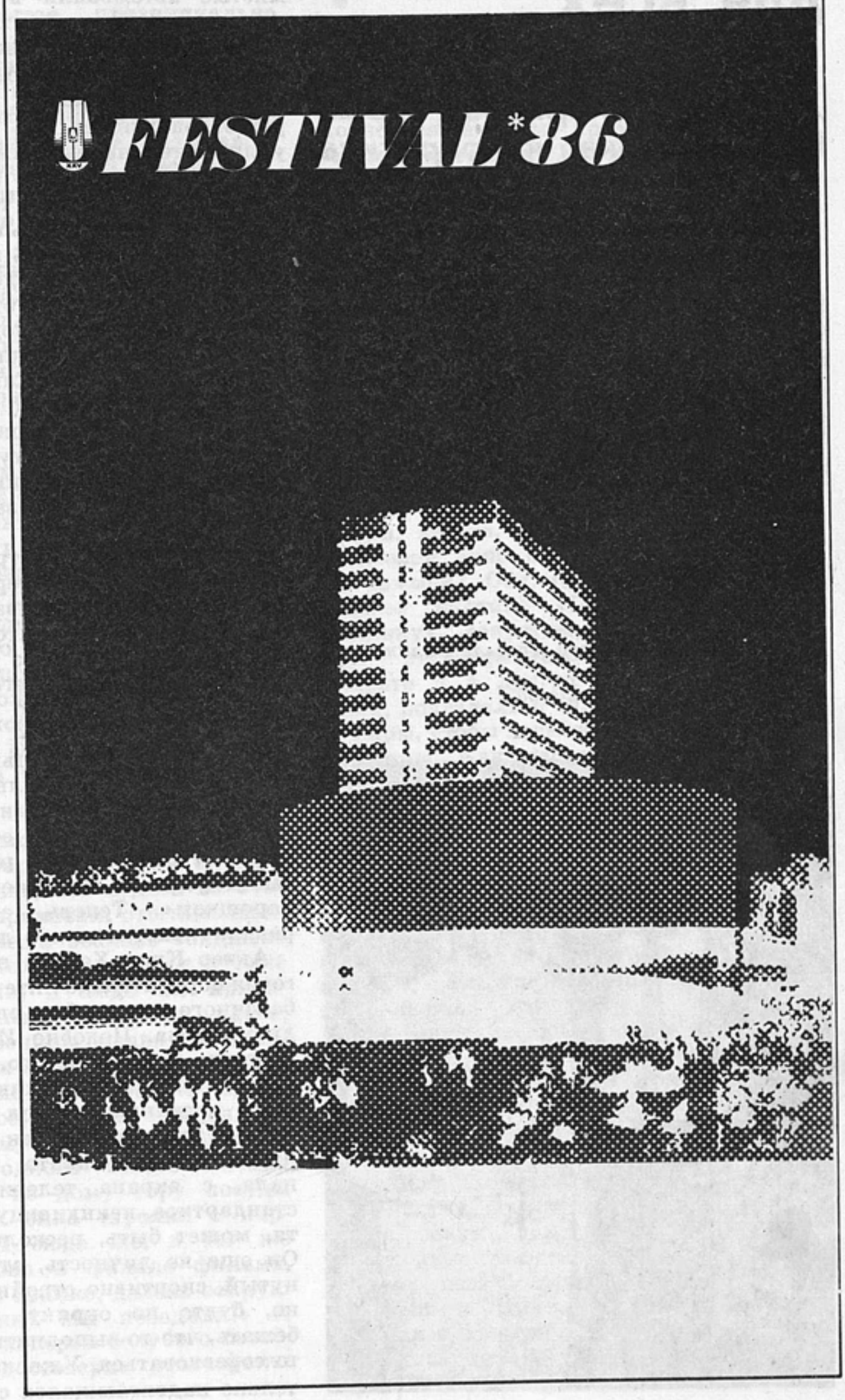
В последние годы кинодраматургия попала в совершенно новую для нее ситуацию, которая, судя по всему, склонна развиваться. Сценарий окончательно вырвался из темницы казенных папочек, куда он извечно заключался, чтобы потом, как некая отчего-то самая секретная часть фильмотворчества, навсегда сгинуть в одном из редакционных шкафов, и превратился в книгу, в факт литературы, открытый всеобщему изучению.

Так называемый широкий зритель становится не менее широким читателем. Раскрывая альманах киносценариев, он начинает читать рассказ, повесть, роман, не особенно обращая внимание на то, что все это — сценарии. Таким образом, кинодраматургии отныне приходится платить дань не одному, как было ранее, а двум беспощадным взыскателям: кинематографу — по закону первородства и первозначения — и литературе. Недаром, читая современные сценарии, мы все чаще испытываем тоску по большой прозе. Но одновременно мы томимся и по высокому кинематографу. В большинстве же сценариев кинематограф с его мощной пластичностью, богатством ритмов, вниманием к подробностям, к человеческому лицу, склонностью более помолчать, чем велеречиво до конца выговориться, чувствуется покуда мало.

За рубежом

На фестивальных орбитах:
заметки критика
о киносмотре
в Карловых Варах

На нашем экране:
«Она и он»
(Венгрия);
«Секретный
эксперимент»
(США)



Виктор ДЕМИН

Праздник для всех

XXV МКФ в Карловых Варах. Из дневника кинокритика

На фестивальных орбитах

Чехословацкий режиссер Ярослав Балик (слева) со своим советским коллегой Петром Тодоровским

...Ухоженные особнячки вдоль привольной загородной улицы, уютные палисадники, газоны, ловко подстригаемые фырчащей машинкой. Лакированные, приземистые автомобили в привольных, нестесни тельных гаражах. Может, это кадры из рекламного ролика? Нет, так живет Колин Тернер и его семейство, так живут соседи вокруг. Из мимоходного разговора узнаем, что селились на этой улице ветераны вьетнамской войны, австралийцы, помогавшие американской армии. Чуть позже, тоже мимоходом, услышим про выкидыш в одном доме, затянувшуюся болезнь в другом, в третьем — ребенок с нездоровой психикой. Тревожно дышится в этом «раю». И вот разверзается земля под ногами самого Тернера. Что-то слишком устал после привычного тенниса. Как-то с трудом пробежал положенные по вторникам километры. А вот уже, вернувшись из своего офиса, присел на ступеньки рядом с платформой электрички и крепко, как ребенок, заснул под закатным веселым солнышком...

Так начинается австралийский фильм «Улица, ведущая к смерти». Показанный на второй день фестиваля, он сразу же стал фаворитом и в итоге действительно получил Главный приз — «Хрустальный глобус». Поставил его Билл Бенетт, режиссер-дебютант, но поставил сильно, уверенно, с какой-то демонстративной, жестокой сдержанностью. Фильм реконструирует факты реальных биографий: Колин Тернер — один из многих, кто в дни вьетнамской войны находился там, где американцы распыляли ядовитый дефолиант, называемый «оранжевым порошком». Теперь, спустя годы, он расплачивается за это лейкемией.

Актер Крис Хейвуд нашел для своего героя поразительно интересную линию добавочного, как бы сверхкомплектного драматизма. Подобно Ивану Ильичу из повести Льва Толстого, преуспевающий австралийский чиновник начинает постигать истинный смысл жизни, только узнав, что он обречен. Вначале перед нами лицо с плаката, с обложки журнала, с экрана телевизора — вполне стандартное, неиндивидуальное лицо, хотя, может быть, несколько потрепанное. Он еще не личность, этот всегда подтянутый, спортивно стройный человек, вечно, будто по окрику, готовый куда-то бежать, что-то выполнять, в чем-то с кем-то соревноваться. Ужасная весть, стремительно надвигающаяся слабость, изматы-

вающие боли, домашний переполох — все это будто сдирает с человека маску, усвоенную когда-то, казалось бы, всерьез, но сейчас разминувшуюся с жизнью. Стандарт размывается. У Колина распрямляется кожа, проступает лицо — простоватое, открытое, провинциально наивное, однако мужественное и с кроткой, мудрой печалью. Еще одну, самую последнюю маску, кислородный намордник с дорогими трубочками-шлангами, он сорвет в исступлении, уже задыхаясь, и умрет в этом бунтарском жесте, увы, не наверстывающем недолгую жизнь, незряче прожитую по чужим указкам.

Жена Колина Лориан (Дженнифер Клифф) — женщина, как все, совсем не героиня и не подвижница. Мать двух мальчуганов, интеллигентная хлопотунья по дому, она принимает удар судьбы с удивительным стоицизмом. Потому, должно быть, что роковой анализ открывает перед ней массу «дел», которые надо теперь исполнить. Надо не расплакаться, сообщая обо всем мужу. И добавить шутливо: «Раз уж тебя записали в мертвецы, то не лечь ли поскорее в постель?» Надо вести себя так, чтобы дети ничего не заподозрили. И найти силы для улыбки, когда Колин, уже едва встающий с постели, дождется ее из города с каким-то вкусным блюдом на двух тарелочках поверх самой парадной скатерти, с замороженной, очень дорогой бутылкой шампанского: «А ведь сегодня годовщина нашей свадьбы... И не выпить ли за следующие такие же пятнадцать наших лет?»

Сначала — выстоять, а потом — продолжать его борьбу. Лориан впадает в неистовство, узнав, что судьба на этот раз подчинялась приказам, отштампованным в Белом доме, и звалась «эйджент орэндж». Прах Колина зарыт в уголке сада, под цветами, и сюда же приходит сосредоточенная, серьезная вдова, чтобы читать вереницы правительственных бумаг. Власти идут на все: у врачей воруют больничные карты, ставят под сомнение их диагноз; Лориан официально отвечают, что ее муж не был инвалидом войны... После одного такого письма Лориан вынесла из дому гору посуды и в остервенении била тарелки о кирпичную стену. И сюда же, в тот же уголок, придет она в финале фильма, чтобы прокричать громко, далеко вокруг: «Слышишь, Колин? Мы победили!» А титр, посланный поперек голубого безоблачного неба, удостоверит этот факт: Колин Тернер стал первым австралийцем, чья болезнь и смерть были признаны последствиями действия «оранжевого порошка», ядовитого дефолианта, которым во Вьетнаме травили природу и людей.

●

В Москве журналисты смотрят конкурсные картины накануне или даже за два дня до их официального показа. Это удобно для тех, кому приходится заранее готовить материал. Но это лишает возможности жить в ритме фестиваля.

В Карловых Варах не так. Работу журналиста здесь считают простой: увидел картину днем — вечером посылай сообщение, посмотришь вечером — откажись от очередного приема после одиннадцати, сядь с заметками у телефона. Времени не остается ни на живописание красот, ни на согласование оценок. Зато ты смотришь фильм в то же время, когда его смотрят публика и жюри.

Зрительный зал, как электричка, несет нас от картины к картине, то заполняясь до отказа, то оскорбительно пустея. Откуда, кстати, это безошибочное чутье любителей кино на то, что предложено программой? Обилие зрителей на вьетнамской картине «Поворот на левую тропинку», допустим, объяснялось просто — студенты издалека, обучающиеся в Праге и в других городах Чехословакии, подгадали с турпоездкой в Карловы Вары, чтобы посмотреть свежий фильм с родины. Как легко они вспыхивали, как дружно смеялись шуткам, которые к нам доходили с трудом, даже после перевода! Но почему, например, зритель обошел вниманием египетскую, довольно живую картину «Разбитые картинки» и в оцепенении смотрел новозеландскую «Долгую разлуку», необыкновенно красивый, но очень медленный и по-английски чопорный фильм с Джоном Гилгудом в главной роли?

Еще одна загадка — ни с чем не сравнимый, битковый наплыв на картину из Западной Германии под названием «Мужчины...» — именно так, с осуждающим многоточием. Новое имя режиссера, актеры, не особо прославленные... Или был известен сюжет?

Женщину, поставившую фильм о мужчинах, зовут Дорис Дери. За спиной у нее документальные и телевизионные работы, две большие игровые ленты, мрачные и драматические, о судьбе женщины в современном мире («Прямо в сердце» и «В чреве кита»). А про

мужчин Дери ставит комедию — мы большего и не заслуживаем, по ее убеждению.

...Утром в двенадцатую годовщину супружества Юлиус Армбруст подносит жене, еще нежащейся в постели, положенную драгоценность и неожиданно обнаруживает на ее шее следы поцелуев. Поцелуев другого, не в меру страстного и безответственного типа. Жена предлагает не горячиться: как знать, может быть, ее увлечение пройдет, и очень скоро, как у тебя с Гудрун или с той, как ее там... Юлиус собрал чемодан и хлопнул дверью. Случай помог ему выследить соперника. Того зовут Стефан, он изображает из себя хиппи, непризнанного гения по живописной части, а на самом деле он просто неудачник, привык жить неряшливо, как придется, холсты и бумагу давно забросил и подрабатывает в мясной лавке. Еще он живет тем, что сдает комнату. Юлиус поселяется у него и может теперь наблюдать роман своей жены с противоположной стороны баррикады.

Помню, одна писательница, и довольно известная, пыталась смотреть на мир глазами влюбленного мужчины. «Он считал секунды, и вот она вошла. На ней был изящный английский костюм в серую полоску...» Как объяснить ей, что на полоску в таких случаях смотришь после всего остального? И сколько, должно быть, глупостей насочиняли мы, мужчины, награждая их, бедняжек, трусливой мужской рассудительностью или железобетонной логикой излишних для них силлогизмов!

Дорис Дери высмеивает мужчин чисто по-женски. Женщина, любопытная к преуспевшей разлучнице, — в порядке вещей. И могла бы тайно втереться к ней в доверие, чтобы узнать, чем же можно приворожить неверного. Поставить в это положение мужчину — уже наказать его, допустить такую же натяжку против физиологии, как если б он принялся кормить грудью.

Едкой постановщице мало и этого. Серией анекдотических нелепостей, эксцентрических преувеличений она заставляет зал непрерывно хохотать над ними обоими, мужем и любовником, над их самцовским гонором, который очень смешон, над их трогательной дружбой, над взаимными откровениями. Наблюдать за актерским дуэтом Хайне Лаутербаха и Уве Охзенкнехта — чистое удовольствие. При легкости и раскованности — какая социальная узнаваемость! Мгновенные повороты интонации, вспышки настроения от удара, как оголенным проводом под током, всевозможными «табу» сегодняшнего буржуазного общества, характерность до предела выразительности, но всегда — в сантиметре от карикатуры. И все разворачивается в замечательно натуральной обстановке, с жесткими зарисовками социальных нравов — офисы и магазины, дворы и забегаловки, преуспевающий квартал и бесхозная окраина, отбросы общества возле кабаков и порнопритонов. Все это подано энергично, уверенно, как говорят про хоккей, «в одно касание», с ощущением крепкой, совсем не женской руки. Ну, а мысль, мысль?

Она проста. Юлиус надоел жене, потому что забурел. Коттедж, яхта, автомобили, высокопоставленные знакомые, очень хорошо оплачиваемая служба в преуспевающей рекламной фирме — как тут не закиснуть душой? Стефан с его «антибуржуазными» речами показался ей бунтарем против общества процветания, «городским партизаном». Ей неведомо то, что сразу понял Юлиус: его соперник — болтун и лентяй. Превзойти его в этой системе вполне буржуазного поведения, только навыворот, совсем не трудно — и вот уже Юлиус едко издевается перед новыми своими друзьями-хиппи над идеалами чистогана, над всеобщим гнилым конформизмом. Месть, взлелеянная им, детски очевидна: он посылает Стефана — побрив, приведя его в божеский вид, облачив в новый, приличный костюм, — на конкурс в свою же фирму. Стефан принят. Ему выдали фантастический аванс. Завалили срочной работой. Теперь счастливому сопернику не до шашней с взбалмошной замужней бабенкой, да и речи, столь приятные ей, он успел подзабыть, как только порвал с длинноволосыми друзьями. «Финита ля комедиа» — и Юлиус отправляется домой утешать жену, чье чистое чувство столкнулось с таким оскорбительным разочарованием.

Финальная встреча героев в их отныне общем офисе подана как откровенно комическая. Они похожи один на другого, как две капли воды. Начинается беготня, преследование друг друга в медленно плывущем лифте без дверей, после чего туда же, в тот же лифт, постепенно помещается вся съемочная группа. Плывут титры. Сама Дорис Дери появляется в виде женской фигуры, у которой

«Меня застигла ночь» (ЧССР), режиссер Юрай Герц

вместо лица — огромные очки-светофильтры. Лифт тряхануло, фигура упала. Нет ли в этом шаржированного признания, что лента ее, так сказать, слишком комедия, не вровень теме и, тем более, не вровень ее незаурядному таланту? Известно, что вывернутый наизнанку парадокс становится трюизмом.

●

И еще одна женщина-режиссер предложила нам картину о двух мужчинах.

Один из них, Карой, инженер, холостяк, человек застенчивый и неуверенный в себе, отправляется со своей возлюбленной, Эльзой, в Татры. Здесь, в горах, в обстановке изысканной роскоши дорогого отеля, в окружении снежных вершин они могут хоть на короткое время быть выключены из всего мира. Дело в том, что Эльза была замужем, у нее ребенок, а у Кароя, выросшего без отца, очень строгая мать, перенесшая на сына огромный запас нерастраченной любви. Она ревнует его ко всем женщинам мира, к любому женскому имени, вспыхивающему в разговоре. Женитьбу же его она просто не перенесет: сляжет или, не дай бог, что-то над собой сотворит. Этот домашний деспотизм делает всех троих несчастными.

Венгерский фильм скрупулезно точен по житейским подробностям, чрезвычайно глубок по психологическому наполнению каждой секунды и загадочным образом очень поэтичен по манере рассказа. За драматическими коллизиями мы наблюдаем как бы с некоторого отдаления, отчего наши чувства не всегда совпадают с переживаниями героев, иногда разжившись дополнительной, иронической интонацией, иногда срываясь в открытый сарказм.

А что же другой мужчина?

Он даже не знаком с первым. Его зовут Шандор. Он работает на заводе, бригадир. В этот вечер он получил премию и, кроме того, директор подписал с бригадой договор на применение ее рационализаторского предложения, обещающего большую выгоду. Оценили — вот что главное! Поддержали, заметили, сказали добрые слова. Как не отметить такой день? И где еще его отмечать, если не в ресторане?

Семейная ситуация у Шандора совсем другая, но тоже полна скрытого драматизма. Жена — учительница и верховодит дома. Мужа, с его практической, деловой сметкой, она постоянно отчитывает за приземленность и недалекость. Менторский тон, цитаты-лозунги, названия книжек, которых он и не раскрывал,— все это действует на бедного бригадира удручающе. Он не осмеливается спорить, он и к детям подходит с виноватым видом. Вот почему он так рвется из ненавистного дома куда-нибудь на волю — посмеяться с друзьями, попеть, вообще почувствовать себя душой компании, человеком, которого понимают, которому сочувствуют...

Обе истории развиваются пунктиром, и до поры мы решительно не в силах понять, что же их объединяет, уподобляет. Карой все-таки решился привести Эльзу домой. Он мужественно выдерживает скандал. Что-то в нем сдвинулось,

откуда-то взялась твердость. Он объявляет обезумевшей от ужаса матери о том, что намерен жениться. Потом провожает возлюбленную. Занимается рассвет. Ему пора на работу. Он ждет трамвая. Длинный белый шарф развевается вокруг его шеи.

А Шандор? Ему все мало и мало, сколько бы он ни влил в себя. Уже без бригады, с юным, безропотным Пиштой они таскаются по Будапешту, выискивая ночные заведения. Ввалились в какое-то очередное, рассчитанное, должно быть, на самых состоятельных иностранцев: полумрак, безжизненные официанты, полуодетые девушки на маленькой эстраде. Шандор взорлил, ему хочется всех рассмешить, растормошить, он пытается петь, декламировать стихи. Его выводят в сторону туалета. Он и там пристал к какому-то верзиле с длинным белым шарфом. Да нарвался — тот ловко и, видимо, с большим удовольствием отмутузил пьяного весельчака и вдобавок окунул его физиономией в писсуар. Удрученный и оскорбленный, выходит наш герой под светлеющее небо и видит на остановке трамвая некоего типа в белом кашне. Резкий удар. Ничего не ожидавший Карой летит под колеса приближающегося трамвая. А Шандор, протрезвев, вытирает в милицейской машине запоздалую слезу.

Фильм называется «Слепой случай». Поставила его Ливия Дьярмати. Вот что она говорила о картине в одном из интервью: «Вследствие стремительных общественно-экономических изменений люди становятся все более неуверенными в себе. Неуверенность вносит в наши отношения напряженность. Мы невольно уродуем судьбы друг друга. Меня, однако, интересует не исход, а путь... Победителей здесь нет. Только побежденные. Я не считаю свой фильм пессимистическим. До тех пор, пока у человека есть слезы, у него и у человечества остается надежда».

●

...А Джон Гилгуд в роли первого мужа Кэтрин Мэнсфилд все едет и едет в старомодном поезде, а потом долго и не торопясь гуляет по немыслимо красивым английским аллеям и вспоминает, как он не понимал свою жену, великую писательницу, безутешную душу. Он снова предаст ее, опубликовав письма, которые она завещала сжечь... («Долгая разлука», Новая Зеландия).

...А старый Санчес, голодный и неприкаянный, но гордый и красивый, как Дон Кихот, бродит по выжженным улицам Мехико, стремясь отыскать хоть какую-то работу. Это он сбил с толку все свое многочисленное семейство, привез его из провинции в столицу. Ничего хорошего эта одиссея не принесет. Дочь Санчеса станет потаскухой, сын — вором, грабителем, он погибнет во время налета на банк. Надо собирать манатки и назад, в родную деревню, к земле, которая хоть как-то могла их прокормить... («Земля обетованная», Мексика).

...А высокий, тонкий, изящно одетый красавец томно мечется по просторной палате старомодной психиатрической лечебницы. Он убил свою жену. Она была необыкновенной красавицей, хотя и простой крестьянкой. Отец красавца, министр юстиции и одновременно финансовый магнат, хотел «поправить кровь» в своем вырождающемся роду. Полюбуйтесь, к чему приводят подобные эксперименты! Так Серджиу Николаеску обличает румынскую буржуазию — в красивых кадрах, зализанных до приторности, со всей силой гражданского темперамента, перехлестывающего в бульварщину... («Чуляндра», она же «Танец смерти», Румыния).

●

В дни Московского фестиваля в гостинице «Россия» устанавливают рекламные щиты с плакатами, фотографиями и надписями на разных языках. Видят их только участники. Публика толпится снаружи, в надежде увидеть «звезду», вышедшую к машине или возвращающуюся после прогулки, просмотра...

В Карловых Варах — не так. Тут фестиваль — дело всех. Гостиница «Термаль», где живут участники и проходят просмотры, так устроена, что у нее несколько холлов, связанных один с другим системой фойе. Перекрыть эти лабиринты невозможно, да никто и не пытается. «Термаль» принадлежит любому прохожему так же, как и всем гостям. Поодиночке, парочками, группами, они вваливаются сюда в любое время, сидят или прогуливаются, сколько им заблагорассудится, русоголовые ребята с мокрыми волосами, сразу же после купания, девушки в дешевой бижутерии и широких юбках. Особенно веселится ребятня — бегают, пристают с автографами, берут фотографии, приготовленные в боксах для аккредитованных корреспондентов. И никто им не скажет ни словечка в укор.

Только улыбаются, если очень уж расшалятся.

Фестиваль — то есть праздник. Для всех.

А ровно в десять часов на ступеньках у главного входа в «Термаль» выстраиваются девушки-саксофонистки, или фольклорный ансамбль, или оркестр Карела Влаха. Для кого они играют? Не для тех, кто с 9.30 на просмотре. Они знают, что праздник — не только для этих очень занятых умельцев и знатоков.

●

В Праге вышла в прокат двухсерийная эпопея «Битва за Москву». Ее создатель Юрий Озеров, член советской делегации, рассказывал застенчиво об очередях, стоящих у кинотеатров в премьерные дни. Здесь, на фестивале, вне конкурса была показана картина Элема Климова «Иди и смотри» — с оглушительным, грандиозным резонансом. «Чичерина», конкурсную нашу ленту, смотрели с уважительным вниманием, но без этой самозабвенной поглощенности. Фильм благороден, гуманен, для историко-биографического жанра довольно необычен по драматургии. И все-таки, конечно, старомоден. Пока еще — не той старомодностью, которая выглядит «святой», «чарующей», «колдовской в своей наивности». За колдовскую наивность многое можно отдать, но сама собой она не появляется.

●

Из песни слова не выкинешь — я был свидетелем провала «Бориса Годунова» (фильм демонстрировался на информационном просмотре). Зал, переполненный вначале, уже к концу первой серии стремительно опустел.

Я уже знал ехидные отзывы рецензентов с Каннского фестиваля, где фильм Сергея Бондарчука бесславно выступил в конкурсе. За всю историю советского кино такого, пожалуй, еще не было. С нами не спорили — над нами смеялись. «Фильм в оперном стиле, но не опера. Фильм с музыкой, но не Мусоргского. Жаль». «Как же неуютно царю Борису в этой России из проспекта «Интуриста»!» «Есть фильмы, которые скучно смотреть. «Борис Годунов» — это фильм, на который скучно писать рецензию»...

Ну хоть теперь-то тот, кто выбрал картину для фестиваля в Канне, осознал

«Слепой случай» (Венгрия), режиссер Ливия Дьярмати

свою катастрофическую ошибку? Скажет про себя: я лично повинен в падении престижа нашего кино? В том, что теперь его нужно — усердно, с трудом — восстанавливать на международных фестивалях?

Нет, боюсь, не найдется такой человек, не встанет, не признается. Куда проще дудеть в прежнюю дуду — «выдающееся достижение». Две фирмы отказались от контракта, потеряв задаток. Купил картину только иранский киномузей — в одном-единственном экземпляре. Хотя классика, в исторических костюмах, отснятая гениальным оператором (а Вадим Юсов таков), как все уверяют, беспроигрышна для международного кинорынка. Учтем вдобавок, что на фильм ушли миллионы рублей. Вернуть их нет никакой надежды. А потрачены они, как теперь становится ясно всем, на дело не благое, а легкомысленное.

Драма Пушкина — трудная работа. Особенно, если ты не имеешь концепции, ключика. Особенно, если издеваешься над интеллектуалами, всегда, во все времена, «усложняющими предельно простую задачу — прочесть». Прочесть вслух, фразу за фразой. Прочесть в событиях на экране, сцену за сценой. Потому что, видите ли, если я читаю — я, а не кто-нибудь, то это же совсем другое дело. Глубина, переживание, смысл появятся сами собой.

Типичный мыслительный выверт для того, кто долгие годы охранялся от критики.

Сами собой глубина и смысл не появляются. «Сами собой» просыпаются в фильме показуха и «вообщизм». Энергия вспыхивает разве что в сценах битв. Сцена у фонтана анемична и фальшива. Сцена с юродивым безусловно оперна. Когда «кровавый мальчик» всамделишно появляется на экране, ловишь себя на мысли: такой издержки вкуса не допустил бы и завтрашний выпускник ВГИКа — из не самых одаренных.

И главное — то, где эстетика переходит в этику. Труднейший период отечественной истории — распад государственности, распад семейных, распад всех человеческих связей. Страна за пять минут до гибели, мораль и нравственность, кажется, отменены. Если о событиях, сообщенных Пушкиным, равнодушно бормотать, прикрывая зевок, возникает добавочное, совершенно ненужное ощущение: а, подумаешь, так было, так будет! Убивают ни за грош. Предают. Опять предают. Опять. Царя. Веру. Отечество. Целованье креста, то есть клятву. И все это, по-вашему, в порядке вещей? Нация предателей? Страна убийц?

— Что случилось с Бондарчуком? — спрашивали меня коллеги-журналисты на самых разных языках после просмотра фильма.

— Читайте материалы V съезда кинематографистов,— отвечал я.

●

Девушка ждет ребенка. Так начинается аргентинский фильм «Я в тебя влюблен» режиссера Эдуарда Калканье.

Вы решили, что мелодрама. Да нет,

«Августовская луна» (Испания), режиссер Хуан Миньон

«Служанка Хильда» (ГДР), режиссеры Гюнтер Рюккер, Юрген Брауэр

скорее комедия нравов с эффектными зарисовками столичных типов и характеров. Потому что Валерия приезжает в Буэнос-Айрес, решив начать новую жизнь. Ей семнадцать лет. «Как? Да кто? Да откуда? Да почему все это могло произойти?» — подобные мещанские разговоры осточертели ей дома, в рядовой буржуазной семье. Для нее все эти вопросы не представляют никакого интереса. Ребенок — ее. Из семейной тирании она рвется к дяде Роберто — по романтическим ее воспоминаниям он тоже бунтовал против устоев, был остроумным, саркастическим философом подвижнической жизни наособицу. Теперь выясняется, что никакой он не бунтарь, а хохмач, профессиональный остряк за деньги — работает конферансье в ночном кабаре, где после певцов и фокусников выступают мастерицы стриптиза. Нечего сказать, привлекательная обитель для «новой жизни». Но ничто уже не остановит, не собьет с пути решительную и жизнелюбивую, немножко взбалмошную, но очень симпатичную Валерию.

●

И еще одна девушка забеременела. Это уже из монгольского фильма. Он называется «Я тебя люблю». «Влюблен» — «люблю»... Думается, это семантические изыски оргкомитета фестиваля — чтобы как-то разделить фильмы во избежание путаницы.

...Урла только что кончила школу и по патриотическому почину, как и весь класс, работает на обувной фабрике. Впрочем, туда пошли не все. Самолюбивый Баяр, под влиянием настроений и разговоров своего отца, замаскировавшегося кулака и скопидома, отправился в город, учится в институте. Какой позор! А Далгар, сын сознательного рабочего, инвалида, глубоко общественного человека, после суровой драки с Баяром вынужден был покинуть школу как раз перед экзаменами. Он уехал на родину отца, в рыбацкий поселок, помнящий революционные традиции, и там выкладывается наравне со взрослыми.

Проницательный читатель догадался, что отец будущего ребенка — именно Баяр, оторвавшийся от коллектива. Но не предполагайте здесь драму выбора. Или, как у аргентинцев, упрямого желания настоять на своем, доказать, что и без отца сможешь воспитать малютку как надо. В фильме Балжинняма на первый план выступает покорное, терпеливое ожидание. Впрочем, вполне основательное: в мире, где плюсы и минусы характера рассматриваются в плане общественного или антиобщественного поведения, тотальная нравственность обязательно будет вознаграждена. И Далгар получает коллективное письмо от соучеников. Его просят вернуться, пересказывают ему последние события. Давно и безнадежно любящий Урлу юноша бросается к ней с отчаянной надеждой жениться. Всем героям фильма, как и его создателям, это кажется единственным приемлемым завершением истории.

Погодите улыбаться. Разве не знакомы нам все эти коллизии по собственным нашим картинам на переломе от 40-х к 50-м годам? Помните соответствующие сцены в «Большой жизни»? Мотивы — в «Уроке жизни», в «Весне на Заречной улице»? Что безусловно примечательно в монгольском фильме — волнующая непринужденность, с которой строит свои многофигурные мизансцены режиссер, печать документальной достоверности на каждом кадре, пульсирующий, волевой монтаж. Все доказывает — так было. А трезвая, печальная опытность возражает: нет, мы увидели не случай из жизни, а показательную модель ее закономерностей, как они представляются съемочной группе. Но, видимо, и зрителям тоже, разве нет?..

●

И еще одна забеременевшая девушка. Теперь уже монашка из католического монастыря в канадской провинции Квебек. Родила. Пыталась скрыть задушенного ребенка. Дело обнаружилось, ее ждет суд.

Норман Джуисон положил в основу своего фильма «Агнесса, раба божья» драму Джона Милмайера, нашумевшую на Бродвее. Но, как часто бывает у американцев, он спокойно отмахнулся от того, что, видимо, составляло главное достоинство спектакля. На сцене, как можно понять, действовали всего три исполнительницы — монашка, аббатисса и врач-психиатр. Монологи трех женщин восстанавливали происшедшее и давали ему оценку. Точки зрения сталкивались. Для старушки-аббатиссы чудесное вполне реально: если господь допустит, можно зачать и без мужчины, можно услышать голос, что ребенок родится гадкий, не имеющий права жить. Для врача голоса и галлюцинации тоже реальность, но иного толка, следствие расстроенных нервов, скудного питания, детских комплексов, загнанных внутрь вполне нормальных ощущений, признанных греховными. Сама послушница меньше всего способна оценивать собственные поступки. Она — блаженненькая. Под гипнозом она указала подземный ход в сарай, призналась, что проникала туда и там кто-то ее встречал, кто-то, кого она принимала за бога... Это еще не окончание спора врача и аббатисы, атеистки и верующей. Вывод фильма таков: святость можно перенести на язык синдромов и комплексов, но она останется собой — святостью, чудом, мудростью. Странно ли, что просмотровый зал ответил на это холодным любопытством?

Экран подвел режиссера Джуисона. Слово здесь погасло, перестало быть главным, единственным носителем драматизма. Чем больше Джуисон пытался — в сценах ретроспекций или в эпизодах повседневной жизни монастыря святой Магдалины — подключать к разворачивающемуся сюжету логику изображения, тем очевиднее становилась казуистическая сочиненность основного тезиса. То, что выдерживало условное пространство театральной сцены, не втискивалось в осенний, мокрый, ветреный материальный мир, воссозданный самим же режиссером с такой щедрой, самоубийственной находчивостью.

Фильм в результате получил премию за лучшую женскую роль, врученную сразу трем актрисам: Джейн Фонда, Энн Банкрофт, Мег Тилли.

●

Представьте себе, что продюсер поставил вам самую простую задачу: надо сделать такой фильм, чтобы в нем столкнулось неподготовленное европейское сознание с могучим, чарующим и пугающим миром арабской Северной Африки. Надо придумать незамысловатую фабулу: скажем, юная Анна, девушка из Испании, прибыла в Танжер, к своему жениху. А он уехал в Маракеш и зовет ее к себе. В записке, которую ей передали, он сообщает, для смягчения ее недовольства, что приготовил ей подарок — кулон, который надо взять у антиквара по такому-то адресу. Одна в чужом городе, в чужой стране. За огромным стрельчатым окном гостиничного номера — августовский, только что народившийся месяц. Он кажется необыкновенно крупным в густой, пряной, тревожной тьме, под гортанное завывание муэдзина.

Не будем играть в загадки: в посеребренном кулоне спрятан необыкновенной величины драгоценный камень. Фальшивый, но точная копия некоего настоящего, который беспрепятственно отправляется на материк, пока этот будет отвлекать внимание идущих по следу головорезов. Хорош жених, не нашедший другой возможности творить свои криминальные дела, как только подставив беззащитную хрупкую Анну под пули и ножи, отправив ее в буквальном смысле слова в пустыню.

Интрига, что и говорить, детская, наивная до предела. Ну, а «кино»? Тут-то и начинается самое интересное — другое

«Любить наперекор» (Болгария), режиссер Николай Волев

действие, другой сюжет, изложенный языком сильным, властным, завораживающим.

Сначала приезжая должна потерять весь свой европейский лоск, всю свою высокомерную насмешливость к здешним порядкам. Да, нравы здесь необычные, даже купить билет на междугородный автобус — и то огромная проблема. Автобус, представьте себе, здесь может просто-напросто сломаться посреди дороги, у случайной деревушки. Никаких объяснений, тем более извинений, никакой ниоткуда помощи, все берут свои вещички и разбредаются кто куда. В деревенской гостинице грязь и сколопендры. И если бы не случайно встреченный мальчуган, что не отстает от нее ни на шаг, тут бы ей и погибнуть. А он ведет Анну единственным возможным курсом — к морю, в пустыню, к горным кряжам, к райским привольным долинам, к городу из глины, встающему, как мираж, на краю ущелья, к людям, живущим в пещерах вместе с козами.

Как это снято! Не коллекция красивых, диковатых пейзажей вдобавок к полудетективной интриге, а истинное визуальное мышление, полифоническое, конфликтное, безостановочное, когда фиолетовый песок пустыни и лазоревая поросль на горных камнях звучат своеобразными мелодиями, сменяемыми густыми аккордами протяжной бахианы, когда слово берут красные исполинские валуны или вспыхивает стремительным скерцо оглушительный, сверкающий в струйках водопад — как прощение измученному путнику, как знак, что взыскательный спрос с него кончен и теперь он здесь, на этой фантастической земле свой, принятый в соучастники. Волей случая именно с этой минуты Анна облачится в традиционный наряд марокканской женщины и, изображая глухонемую, смешается с толпой, станет неотличима от нее, особенно в праздничном фольклорном шествии. После желто-фиолетовых барханов до самого крайнего горизонта, после лесных чащоб на манер джунглей и причудливых человеческих жилищ, будто вылепленных шалуном-великаном, от природы мы теперь делаем шаг к здешним людям. И они тоже оказываются настоящими, созданными пусть по здешним меркам, но от этого не менее величественными.

И развязка, вполне в духе начала. Анна уже не любит своего жениха. Она умуд-

реннее его, она поняла то, что ему не понять никогда. А стоило ему, смеясь, раскрыть механизм опасной игры, где она была, оказывается, подсадной уткой, как девушка, закусив губу, с размаху бьет его по лицу и уходит, гулко хлопнув дверью, — туда, на кишащую людьми, ярмарочно переполненную улицу Маракеша. Теперь она не боится ни этого края, ни этих людей. Тем более что верный Абселан, конечно, терпеливо ждет ее на углу.

Актриса — Патрисия Адриани. Оператор — Мигель Трухильо. Режиссер — Хуан Миньон, тридцати пяти лет. «Августовская луна» — его вторая картина. Фильм испанцев — как признание в любви к земле по ту сторону Гибралтара.

...А несчастная Эльмас, оставшись без мужа, отважилась продолжать его необычный промысел — ловлю лягушек, которых на консервном заводике неподалеку превращают в изысканный деликатес для богачей. Против вдовы восстают все ретрограды — разве не понимает Эльмас, что в прилипшей к телу одежде она соблазнительна, как сосуд дьявола! Женское ли это дело — охота за лягушками?! Горький, умный, серьезный фильм Шерифа Герена не дает однозначного ответа на этот вопрос. Однако в финале на болоте появляется еще одна фигура — молодая девушка, односельчанка, осмелилась пойти вслед за Эльмас («Лягушки», Турция).

...И мучился директор металлургического завода в городе Хошимине: произошла авария с жертвами, обвинена во всем бригада, распивавшая во время работы спиртное, но он-то, директор, хорошо знает истинную причину катастрофы: он сам, накануне перевода в министерство, гнал неисправный мартен на предельном режиме, чтобы выполнить и перевыполнить план («Поворот на левую тропинку», Вьетнам).

●

Нынешний, XXV Карлововарский фестиваль был юбилейным — ровно сорок лет назад он начал свою культурную миссию, еще не здесь, а в Марианских Лазнях. В честь славной даты развернулась большая выставка, в одном из залов каждый день шли просмотры фильмов-призеров. Я посмотрел «Нет мира под оливами» и разочаровался в давнем шедевре, посмотрел «Сережу» и улыбнулся. «Девять дней одного года» сегодня впечатляют совсем не теми подробностями, что двадцать лет назад. В «Дневнике горничной» Бунюэля, кажется, каменеет святая, благородная наивность.

«Падение Берлина» («Хрустальный глобус» 1950 года) и «Кавалер Золотой Звезды» («Хрустальный глобус» 1951 года) показаны не были.

●

«Нью Дели Таймс» — это название вымышленной индийской газеты. Важна, однако, и общественная расшифровка этих слов — «Новое время Дели». Мы услышим, как один из персонажей скажет с печальной убежденностью: «Сейчас по всей Индии не найдешь человека, который не был бы задет коррупцией». Нигде нет ни закона, ни справедливости, нигде не найдешь правды и поддержки в добром толковом начинании. «Как при англичанах!» — вздыхает кто-то. Его поправляют: «Разница есть, довольно существенная и вдвойне огорчительная: тогда страна была во власти чужаков, а тут ее грабят свои же».

Мы привыкли, что основная продукция индийских киностудий — коммерческие ленты, часто на исторический сюжет. Когда же начинается разговор о современности, то обстановка действия ни в малой степени не стремится быть реалистической. Просторные залы и холлы роскошных особняков — такая же условность, как мелодраматические, надрывные интонации актеров или песни и пляски в кадре, не имеющие жизнеподобного объяснения. Другой, антикоммерческий, кинематограф Индии демонстративно подчеркивает свою серьезность, свое нежелание поступиться правом первородства, получить хотя бы толику успеха своих противников в искусстве.

В этом смысле «Нью Дели Таймс» — картина парадоксальная. Она публицистична по обилию фактов и фактиков, по реальному жизненному материалу, взятому, кажется, с журнальной полосы... Убит политический деятель, арестован другой, на суде он объявляет, что был всего только свидетелем, а настоящий убийца — третий политик. Помимо всего за этими тремя тянется длинный шлейф обвинений в жульничестве. А всю грязь должен разгребать интеллигентный журналист, скромный, тактичный и мудрый Викас. Его не запугают. Его не купят. Его не свернут с правильного, принципиального пути ни побоями, ни ультиматумом, ни шантажом.

Теперь представьте себе, что в главной роли снялся один из многочисленных Ка-

пуров — Шаши Капур, а по общей стилистике — это фильм красных телефонов, роскошных, модерновых офисов и спален, с акцентом на актерской игре, несколько излишне размашистой, с бесконечными сочными и многокрасочными крупными планами.

Похоже, что в этом фильме режиссера-дебютанта Рамеша Шандра коммерческий и антикоммерческий кинематограф протянули друг другу руки.

●

Дебютантов вообще было много на нынешнем Карлововарском фестивале. Восемь новых режиссерских имен, как было объявлено в пресс-центре. Дебютом был и английский фильм «Воспоминания одного дня». И «Долгая разлука» (Новая Зеландия, режиссер Джон Рид). Наконец, «Улица, ведущая к смерти», с чего я начал эти заметки, картина, удостоенная «Хрустального глобуса», тоже первая полнометражная работа Билла Бенетта.

●

И вторая особенность — много фильмов о женской доле, иногда в повороте на современный мир, иногда с оглядкой на недавнюю историю.

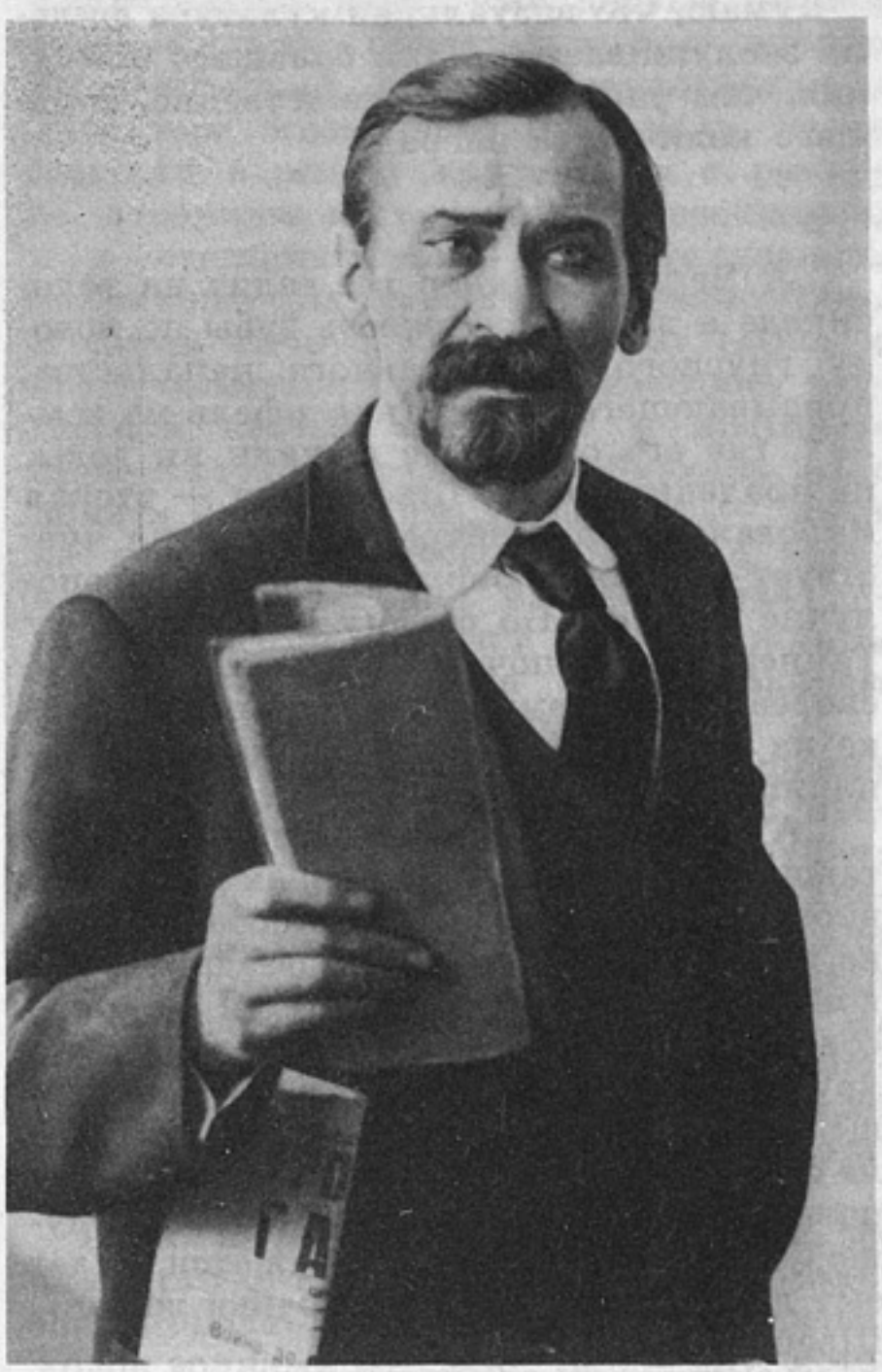
Кстати, только одна из этих картин принадлежала женщине-режиссеру — «Роза Люксембург» Маргарете фон Тротта, уже отмеченная на недавнем Каннском фестивале (премия за лучшее исполнение женской роли Барбаре Зуковой).

А «Хорошую жену» поставил Хуанг Тьенчунг. Лента перенесла нас в забытое китайское селение довольно высоко в горах. Идет 1948 год, но здесь мало что изменилось буквально со времен средневековья. И, подчиняясь законам отцовской, дедовской морали, на наших глазах венчают в пагоде восемнадцатилетнюю девушку с десятилетним мальчиком.

Фильм жестковатый, красочный, неторопливый. Навеянный, может быть, стилистикой японских кинобаллад и киноленд. С бесконечной игрой укрупненными деталями во вкусе Эйзенштейна.

●

Особых новаций в манере актерской игры я не заметил на фестивальном экране. По части драматургии — совершенно несомненная тенденция пересказа жизненного, даже документального сюжета в интонациях притчи, аллегории. Так — в «Лягушках», так в «Хорошей жене», в картине из ГДР «Служанка Хильда»,



Леонид Филатов
(премия за лучшую мужскую роль)
в фильме «Чичерин» (СССР),
режиссер Александр Зархи

в чехословацком фильме «Меня застигла ночь», получившем на фестивале премию «Роза Лидице».

И — внятный отголосок тех же процессов в визуальной плоскости. О парадоксе «Августовской луны» сказано. «Хорошая жена», виртуозно снятая на японской пленке «фудзи», отмечена тем же стремлением к совмещению полярностей: точной достоверности и раскованности красочного, живописного кадра. Раньше мы считали, что подобные приемы противоречат друг другу: достоверность, даже в яркой цветовой гамме, отдавали жизнеподобному, прозаическому кинематографу, приподнятую, самоигральную красочность вверяли поэтическому, как бы надреальному кино, сказкам, легендам. В «Улице, ведущей к смерти» и в «Хорошей жене» на аскетической гамме и на гамме подчеркнутой сочности эти полярные тенденции соединяются, выступают сообща.

Думаю, что визуальная культура фильма заслуживает сегодня большего внимания, чем раньше, и, соответственно, большего количества наград.

●

...А Черный Таннер все ездит на велосипеде и все бурчит сквозь зубы по поводу гнусного кантонального начальства, призывающего сажать картофель на землях, где его отроду не сажали ни деды, ни прадеды. Вокруг Швейцарии — вторая мировая война. Нейтральная страна чувствует на себе экономическое неблагополучие Европы. Но седому и кряжистому Таннеру все нипочем — он твердит, что скорее умрет, чем начнет сеяться по указке из города... («Черный Таннер», Швейцария).

...А двенадцатилетний Ингмар, запутавшись в плутнях и заговорах взрослых, вновь и вновь вспоминает о собачке Лайке, запущенной в космос, к звездам, — каково ей было там совсем одной! Он тоже совсем один. Родственники передают его друг другу, чтобы отдалить от умирающей мамы. Сколько чудаков он встречает на своем пути, сколько раз бьется о стенку равнодушия и сколько раз прикипает душой к человеку, который, кажется, будет ему дороже всех... («Моя собачья жизнь», Швеция).

...А Радо, мрачный мужчина, водитель-экспедитор с овощной базы, все разгружает свой огромный трайлер. Его пытается доконать банда мошенников, окопавшихся на автобазе. Раньше Радо был с ними, получал каждый вечер положенные радужные бумажки, а теперь решил выйти из игры. Устыдил его сын. Мальчишка сказал в школе, что учитель пения фальшивит. Все, вплоть до директора, отлично это знали, но терпели. Теперь школа ополчилась на правдолюбца. От отца ему тоже досталась звонкая оплеуха. И вдруг Радо осенило — он же учит сына притворству, отступничеству от принципов, приспособленчеству, да и сам-то он как живет? Нет, больше никогда! («Любить наперекор», Болгария).

●

Финал киносмотра — вручение наград. Отразил ли список лауреатов подлинную расстановку сил на фестивальном экране? Пожалуй. И все-таки..

В конкурсном показе не было по-настоящему великой картины, что становится событием и объявляет эпоху в кино (или ее завершает). Было пять-шесть, может быть, семь примерно равных по художественному значению картин. В действие в такой ситуации вступают субъективные факторы. Скажу, например, что до последней минуты «Лягушки» могли поделить премию ФИПРЕССИ с «Хорошей женой», которая ее в итоге получила.

●

Зря, наверное, мы, в Москве, поторопились отменить Главный приз и три следующих. Перестраховщику радостно: если у нас официально выдаются три первые премии, то уж одна-то из них достанется нашей собственной картине! Есть повод еще раз воскликнуть: «Выиграла дружба!» Только выиграла ли? Искусство, во всяком случае, от такого чиновничьего политеса только проигрывает.

И надо ли, спросим себя откровенно, однозначно умиляться слову «масштаб»? В упоении космическими цифрами может ли не пострадать уровень творческого соревнования? Разве искреннее уважение к стране, делающей первые шаги в искусстве, не подсказывает, что надо спасти ее от соперничества с произведением мощной киноиндустрии, да еще — руки замечательного мастера? Быть может, главному конкурсу предпослать вполне почетный и доброжелательный «Конкурс надежды»? И, может быть, детский конкурс, как документальный, оторвать от игрового? По времени. И по географии. Сегодня и прекрасные детские картины, и, в особенности, выдающиеся ленты документального или научно-популярного кино пропадают, скрываются от внимания публики — на них не хватает ни пленки хроники, ни времени телевидения, ни столбцов в газетах.

Соревновательный момент в искусстве имеет свой очевидный предел. Искусство все-таки не спорт! Воздействие шедевра не передашь килограммами, секундами, метрами. И не для этого, в конце концов, мы встречаемся на кинематографических праздниках, праздниках решительно для всех. А для того, чтобы, коротко говоря, других посмотреть и себя показать, примерить собственные достижения и ориентиры в контексте других ориентиров и достижений.

Это еще один урок Карлововарского фестиваля, на котором была создана такая добрая, уютная, такая домашняя и человеческая обстановка.

Карловы Вары — Москва

Ирина РУБАНОВА

После-полуденный отдых фавна

На нашем экране

Удивительное дело: уже первый эпизод этого фильма, описательный и вполне бессобытийный, дает представление и о характере жизненного материала, положенного в основу картины, и о ракурсе, в котором этот материал освещается, и о стилистической его организации, выбранных для себя автором-режиссером. В самом начале «Любовников» («Она и он» — советское прокатное название венгерской ленты) сценарист и постановщик Андраш Ковач без обиняков дает понять зрителю, что его герои — лица из толпы, что рассказываемая с экрана история — одна из множества подобных, а потому нет смысла ждать, чтобы она предстала повествованием захватывающе невиданным.

Так и происходит: взаимоотношения будапештских жителей, вузовского преподавателя Тамаша и научной сотрудницы Веры, увидены и показаны кинематографистом как знакомый сюжет для небольшого размышления, да простится эта, право же, невольная парафраза из Чехова. Но в самом деле сюжет «Любовников» далеко не нов, а размышления в связи с ним возникают и очень конкретные, и вполне эскизные.

Итак, начало фильма. Автобусная остановка где-то в оживленной части большого города. Потоки машин, массы пешеходов волнами обтекают площадку, которая на глазах то набухает толпой (это подошел автобус), то мгновенно, с волшебной стремительностью пустеет (это захлопнулись пневматические двери — автобус продолжает свой маршрут). Все снято документально: кадр не организован, не поставлен, но подсмотрен в реальности иссечен из нее в качестве рядового фрагмента. Однако же простой этот зачин, из которого, скажем прямо, вырастает преогромное число фильмов на современные городские темы, не является ни хроникальным, ни репортажным. Его документальная материя, пульсирующая могучим ритмом неустанного движения, приливов и замедлений, вырастает в образ налаженной, отрегулированной коллективной жизни. Жизни всех.

Одновременно в том же первом эпизоде обозначается другой сквозной ритм произведения — ритм интимных отношений, ритм любовников Веры и Тамаша.

«Она и он»

«ОНА И ОН» («Любовники» — "Szeretök") Автор сценария и режиссер Андраш Ковач. Оператор Миклош Биро. Художник Тамаш Банович. Композитор Габор Прессер. Производство «Диалог» (Венгрия).

После вступительных кадров, сменив крупность изображения переходом с общего плана на средний, режиссер и оператор обнаруживают на остановке мужчину и женщину, выпадающих из мерности городских перемещений. Подошел автобус — они едва ли не вдвоем остались на площадке. При этом каждый из них как будто не замечает присутствия другого. Но это — как будто.

Небольшое увеличение изображения, совсем простенький, так сказать, блоу-ап, и становится ясно: эти двое пришли сюда друг для друга. То, как они останавливаются, оглядываются, присаживаются на скамейку, встают, снова прохаживаются и так далее, выдает их взаимосвязанность. При всей естественности, неакцентированности поведения героев рисунок их пребывания в кадре напоминает парную пантомиму, исполненную в чуть замедленном темпе. Впечатление едва заметной заторможенности возникает и в других сценах Веры и Тамаша — на даче, в гостинице. Больше того. Несколько раз в течение фильма Тамаш звонит возлюбленной по телефону. Эти звонки пунктиром «прошивают» свободно сложенный сюжет «Любовников», каждый раз сообщая психологическому состоянию персонажей новый эмоциональный импульс. Вера заставляет себя не ждать звонка Тамаша и всегда ждет его. Тамаш глубоко убежден, что не должен звонить Вере, но звонит и звонит. Телефонные разговоры, предваряющие встречи любовников и в определенном смысле сами являющиеся встречами (только встречами на расстоянии), также поставлены и сыграны слегка замедленно. Однако эффект рапида лишь обозначен. От начала и до конца изображение и повествование воспринимаются непринужденными, раскованными, максимально приближенными к документальному экранному «письму». Перекрещивание того, что выше было названо интимным ритмом, и ритма фона интересно с точки зрения кинематографического мастерства, но, как всегда бывает с верно найденной формой, за ним открывается вызывающее на раздумья жизненное содержание. Другими словами, этот ритмический диалог и формален, и семантичен одновременно.

В большинстве своих картин о современности — в «Эстафете», «Стенах» («Дело Ласло Амбруша»), «Лабиринте» — Андраш Ковач снимает актеров в естественном окружении. Чаще всего для его фильмов не возводятся специальные декорации, не собираются массовки статистов. Актеры обычно смешиваются с не подозревающей о съемках толпой на улице, в магазине, у заводской проходной. Вопреки кажущейся простоте дела, опытному исполнителю не так легко соответствовать свободе поведения «натуральных» людей. Ковач же всегда работает не просто с опытными, но и с очень популярными артистами, любимцами публики и фаворитами критики. Разумеется, Еве Руткаи, Миклошу Габору, Золтану Латиновичу по плечу сложные драматические задания. Но раскованное, естественное, немного шероховатое, непредсказуемое по реакциям, жестам, микродвижениям поведение перед камерой — это тоже игровое задание. И при этом очень важное. Ничто так не способно завоевать зрительское доверие, как человек, живущий на экране не менее свободно, чем человек на улице, не обремененный художественными задачами.

Конечно, не один Ковач озабочен тем, чтобы избежать швов между естественным окружением и играющим человеком. В этом направлении работали итальянские неореалисты, режиссеры французской «новой волны», американец Джон Кассаветес. Недавно Алексей Герман рассказал (кстати, на страницах венгерского журнала «Филмвилаг») о том, как, снимая картины «Двадцать дней без войны» и «Мой друг Иван Лапшин», он стремился предупредить возникновение таких швов в ансамбле, состоявшем из профессиональных исполнителей и «натурщиков».

Известно, что тяготение к документальной стилистике, а главное, к документальному образу мышления — одна из черт национальной киношколы Венгрии. Воздействие реальных фактур, ритмов, пропорций на пластику художественного фильма в венгерском кино разнообразно и постоянно — вот уже в течение не менее двадцати лет. Почему так сложилось и как это осуществляется конкретно — особый разговор. Но одно здесь сказать необходимо: без воспитанного такой художественной ситуацией актера, способного играть проблемы «человека с улицы» (сохраним это условное выражение) в формах абсолютного жизнеподобия, не могли бы осуществиться многие замыслы таких режиссеров, как Марта Месарош и Пал Габор, Петер Готар и Дьёрдь Сомьяш. И конечно же, Ковач.

В «Любовниках» безусловность изоб-

раженной жизни и человеческого поведения, максимально приближенная к документальной, не только особенность стилистики, но средство, а возможно, и инструмент анализа нового социального явления. Именно так: любовный по фабуле, фильм Ковача толкает к социальным заключениям. «Любовное» в нем известно, не раз сказано другими, часто ярче, свежее, глубже. Но когда внимание автора картины из области чувств переключается на сферу поведения, он видит вещи, о которых другие не задумывались. Любовная связь в венгерском фильме — не история всесокрушительной страсти. И не сюжет притчи о грехе. И не перипетии борьбы между чувством и долгом. Совсем, совсем наоборот: это всего только на глазах складывающаяся форма досуга, один из элементов душевного комфорта, на организацию которого человек эпохи потребления затрачивает свои главные силы. Словом, послеполуденный отдых современного фавна. И не станем смущаться тем неоспоримым фактом, что ничего вакхического или дионисийского в личности и игре артиста Дьёрдя Черхалми нет. Нынешний корифей венгерского театра и кино, новый Фауст, Орест, Кориолан, протагонист фильмов Миклоша Янчо 70-х годов, Черхалми в роли Тамаша убрал драматические пики, сгладил эмоциональные углы, свел почти на нет комедийные заострения. Его герой в «Любовниках» — гедонист с кейсом, командировочный Ромео с суточными восемьдесят форинтов, среднестатистический горожанин или «простой венгерский человек на rendez-vous».

Похоже, это смещение акцентов не входило в намерения сценариста-постановщика. Однако оно произошло. В 1979 году Ковач не без самоиронии говорил о том, что ему никогда не удавалось оторваться от своего материала, сменить привычные стилистические средства[1].

О том, что «Любовники» задумывались как психологический фильм на лирической основе, свидетельствует линия Веры. В первой части картины, до сцены в больнице, тема Веры — это тема зрелой, пылкой любви, живущей надеждой на счастливое соединение с возлюбленным. С момента, когда она оказывается невольной свидетельницей семейной идиллии Тамаша, возникает конфликтное развитие: Вера пробует подавить в себе чувство, чтобы сохранить собственное достоинство. Данную часть движения образа можно назвать темой самозащиты: здесь очень подходит это слово, использованное для названия известного польского фильма с Беатой Тышкевич в главной роли. И наконец, финальное состояние героини, весьма похожее на капитуляцию: потускнела любовь, иссяк бунт, и Вера вновь оказывается... на автобусной остановке, той самой, где мы впервые встретились с нею. Этот второй перелом происходит после сцены встречи Веры с женой Тамаша, которой по неведомым причинам не существует в советском прокатном варианте фильма, но которая четко мотивирует эту социологическую переориентацию любовного повествования, о которой здесь идет речь.

Жена Тамаша, мать двух его детей, современная женщина без иллюзий, но с остро развитым чувством разумного эгоизма (странным образом формулы Чернышевского уже во второй раз возникают на страницах этой небольшой рецензии!), ищет беседы с соперницей, чтобы уговорить Веру не порывать с ее мужем, потому что Вера ее мужу нужна, без нее он сам не свой — в той же мере, как он сам не свой без семьи, потому что его семья ему тоже очень нужна. И Вера дает себя уговорить. Она любит Тамаша и готова поступиться чувством собственного достоинства, лишь бы ее любимый не страдал от дискомфорта. Впрочем, Вера называет все это по-другому: она готова вернуться к Тамашу, чтобы он не ощущал себя несчастным.

Сцена встречи двух женщин действительно маловероятна — с точки зрения жизненной правды. Это единственное место фильма, где его реалистическая органика дает сбой. Скорее всего, именно поэтому она пала жертвой неумолимых реалистов с ножницами из Управления кинопроката и кинофикации Госкино СССР. Однако надуманная по диалогам, натянутая по положениям, она нужна автору как сигнал тревоги. То, что еще вчера воспринималось забавной маетой, грустной комедией «осеннего марафонца» из ленинградской новостройки, сегодня обретает форму бытового ритуала, становится попросту временем отдыха с пяти до восьми в будние дни. В своем фильме «Любовники» Андраш Ковач, знаток и аналитик нравов, показал, как саморазрушается жадно наслаждающийся человек.

[1] См.: «Искусство кино», 1982, № 9.

Всеволод РЕВИЧ

Необычайные приключения американцев в Америке

На нашем экране

«Секретный эксперимент»

Есть множество людей — читателей, зрителей и авторов,— которые искренне думают, что использование элемента необычности — это не только необходимое, но и достаточное условие для создания научно-фантастического произведения. Опустилось, скажем, на землю «летающее блюдце» — вот вам и фантастика, больше ничего не нужно. Или кого-то переместили из одного времени в другое — никаких иных усилий от создателей книги или фильма уже не потребуется. Между тем это даже не замысел, это всего лишь исходная точка, отталкиваясь от которой можно предложить читателям и зрителям обуревающие тебя идеи — политические или философские, нравственные, романтические, обличительные, словом, самые разные. Если, разумеется, такие идеи у тебя есть. Желательно также, чтобы были они свои, не заимствованные, не взятые напрокат у автора уже вышедшей книги или картины, а тем более у авторов как минимум ста вышедших книг или картин. Словом, принимаясь за разработку очередного фантастического сюжета, писатель (сценарист, режиссер) прежде всего должен ответить себе — и нам — на вопрос: а зачем? Вот, скажем, перебросили мы людей на четыре десятилетия вперед: жили они во время второй мировой войны, а очутились в году 1984-м. А зачем понадобилось проделывать с ними такие манипуляции и сообщать читателям (зрителям) об этом экстраординарном событии?

К сожалению, появляется все больше и больше произведений, именующих себя научной фантастикой, в которых вопрос «зачем?» просто-напросто отсутствует. В таких произведениях нет ничего, кроме обыгрывания самого сюжетного хода, как правило, донельзя заезженного. Сколько можно эксплуатировать все те же «летающие блюдца», красивых инопланетянок или машину времени? Претендующим на звание фантастов неплохо было бы продемонстрировать свои способности в сфере фантазии, проще говоря, придумать что-нибудь новенькое. Но это так, к слову. В конце концов, если есть

«СЕКРЕТНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ» («Филадельфийский эксперимент» — "The Philadelphia Experiment")
Авторы сценария Уильям Грей, Майкл Джэновер. Режиссер Стюарт Раффил. Оператор Дик Буш. Художник Крис Кэмпбелл. Композитор Кен Уоннеберг. Производство «Нью уорлд пикчерз», «Синема груп» (США).

за душой мысли и чувства, то, даже используя самый тривиальный сюжет, можно создать волнующее и поучительное зрелище, как это произошло в американском фильме «Инопланетянин». Потому что вопрос: «Зачем нам показывают?» всегда останется важнее вопроса: «Что нам показывают?»

Вооруженные столь нехитрыми общими соображениями, отправимся на просмотр американской научно-фантастической ленты «Секретный эксперимент». Можно считать, что ее сюжет и идейное содержание я уже мимоходом изложил, остались лишь некоторые конкретизирующие детали, настолько незначительные, что, в сущности, они могли бы быть заменены на любые другие. В фильме повествуется о том, как проводимый в 1943 году научный эксперимент привел к непредвиденному результату. Ученые хотели, чтобы военный корабль исчез с экранов радаров, но получилось так, что он исчез совсем, переместившись в некое «гиперпространство». Два бравых морячка, прыгнувших в момент катастрофы за борт, оказались выброшенными в наши дни. Правда, одного из них неведомая сила вскорости вернула обратно на корабль, в его время; зато второго та же неведомая сила почему-то не тронула, и после ряда происшествий Дэвид, главный герой картины, остается жить в сегодняшнем мире. Вот, собственно, и все.

Но неужели, просмотрев фильм, совсем нельзя предположить, для чего затеяна вся эта чехарда с переброскими, перебазировками, перестрелками, перебежками и прочими «пере»? Например: может быть, авторы хотели осудить пентагоновских наемников от науки, чьи безответственные действия способны в любой момент поставить мир на грань катастрофы? Это было бы не ново, но во всяком случае полезно и служило бы подходящей причиной для приобретения картины. Однако ничего подобного в «Секретном эксперименте» нет.

Если попытаться понять, как же относятся создатели фильма к ими же придуманному сюжету, то скорее всего мы придем к выводу, что к случившемуся на экране они никак не относятся, просто сообщают нам о ряде событий. Это, пожалуй, и есть главный признак отсутствия авторской мысли. Вот почему не возникает да и не может возникнуть в этой ленте разоблачительная интонация: скорее, наоборот, в ней угадывается известная доля пиетета перед могучими интеллектуалами, которым по плечу самые невероятные чудеса. А если и произошли при этом маленькие неприятности, что поделаешь, наука требует жертв. Тут же найдутся смелые парни, которые выручат всех из беды. Насчет смелых парней я, впрочем, не иронизирую.

Мы знаем, что в час беды всегда находятся мужественные люди, которые первыми бросаются в огонь. Но тогда, может быть, самоотверженность Дэвида, согласившегося рискнуть жизнью, чтобы укротить стихию, и есть то главное, ради чего сделана картина и она, таким образом, приобретает героический оттенок? Совершенно очевидно, однако, что и этой задачи авторы перед собой не ставили, и смысл поступка Дэвида оказался смазанным из-за общей неопределенности позиции, беглости действия и безликости актерской игры. Мы и попереживать за Дэвида не успели, как он уже вернулся: выяснилось, что это проще простого — сунуться в эпицентр чудовищного смерча, сметающего целые поселки, и выключить взбесившийся генератор! А потом прыгнуть за борт и, несмотря на отключенный генератор, вновь очутиться в 1984 году. Не могли же авторы фильма поступить с героем иначе, ведь его здесь поджидает девушка: зрители были бы весьма опечалены, если бы молодые люди оказались разлученными и на экране не возник великолепный поцелуй в диафрагму.

В «Секретном эксперименте», разумеется, появляется Хорошая Девушка, ставшая непременным действующим лицом подобных фильмов. Как только с героем начинаются какие-то передряги, тут же рядом оказывается миловидная блондинка, которая прячет его и кормит, предоставляет ему квартиру, деньги, автомобиль и, разумеется, занимается с ним любовью; она согласна вместе со своим парнем подвергаться опасностям, увертываться от полицейских пуль, нарушать законы и даже пожертвовать жизнью (вспомните «Три дня Кондора», в «Секретном эксперименте» до этого дело не дошло). Отличительные особенности данного персонажа — молниеносная влюбляемость и полное отсутствие способности трезво оценивать окружающее.

Но все это было бы ничего — преданные девушки нужны, зритель им неизменно симпатизирует, найдя, наконец, в этом шатком мире нечто основательное. Беда заключается в полнейшей дежурности героини, в заведомом отказе создателей

фильма (в том числе и актрисы) от попыток придать персонажу хоть какие-то жизнеподобные, а тем более индивидуализирующие черточки. Ведь если принять ситуацию всерьез, то Элисон (так зовут девицу) действительно могла бы помочь герою, выступив посредником в переговорах между Дэвидом и его преследователями. Ей-то уж совсем ничего не грозило.

Но постойте, о каком преследовании речь, кому и зачем надо было гоняться за Дэвидом? О, вот здесь-то и проявились истинные пристрастия создателей картины. Попали, значит, наши мальчики из 1943 года в 1984-й: теперь надо же с ними что-то делать. Вдумчивая фантастика, вероятно, попыталась бы изобразить потрясение, которое должен испытать человек, совершивший такой скачок. Изумление, отчаяние, любопытство, сожаление — сложнейшая гамма чувств давала актеру возможность проникнуть в глубины интереснейших социально-психологических процессов. (Представьте себе, что было бы с вами, если бы внезапно, без подготовки и предупреждения вы бы перенеслись в 2027 год!) Но авторам фильма все эти сложности не понадобились: они не нашли ничего лучшего, чем сразу же перевести действие ленты из русла научной фантастики в русло полицейского боевика.

Герой стал убегать и прятаться, а полицейские и прочие охранники с энтузиазмом принялись его ловить. Такие кадры вы видели не раз и знаете, как это делается: визг тормозов, столбы пыли из-под колес, разбитые шлагбаумы, люди, в последний момент прыгающие на капот автомобиля, и, наконец, непременный апофеоз — перевернувшаяся и горящая машина с погибшими преследователями. Тут, очевидно, запланирован бурный восторг в зрительном зале. Что ж, каскадеры в кинематографе США и впрямь работают профессионально.

Но задумаемся на секундочку — да зачем же они все это делают? Ведь Дэвиду вовсе ни к чему от кого бы то ни было прятаться и тем более подставлять себя под полицейские пули: он ни перед кем и ни в чем не виноват. Кроме того, герой достаточно смышлен, чтобы сообразить, что с ним случилось нечто необычное, непредставимое, в чем он один вряд ли сможет разобраться. Так что ему просто необходимо как можно скорее связаться с властями, с командованием военно-морских сил, с учеными. Зачем ему врываться в лабораторию профессора Лонгстрита (непосредственного виновника всего случившегося), угрожая окружающим пистолетом; он мог бы просто позвонить ему. Ну, ладно, хотя в фильме это совсем не мотивировано, можно допустить, что Дэвид стал прятаться, потому что боялся, чтобы его не приняли за умалишенного, или что он стал жертвой каких-то непонятных ему дьявольских происков. Но совершенно бессмысленными выглядят действия другой стороны. Им-то зачем в него стрелять, как можно вообще рисковать жизнью столь ценного свидетеля? Что мешало, напротив, обратиться к Дэвиду по радио?

Но подобные вопросы, напрашивающиеся сами собой, лучше не задавать авторам поверхностной, убогой фантастики, образцы которой, к несчастью, нередки и среди отечественных кинотворений. Они не смогут на них ответить. Поставив себе целью похитрее выстроить сюжет, они забывают, а может, и вправду не знают, что действия людей должны быть обусловлены психологически, а сюжетные повороты обоснованы логически, что даже в фантастике нельзя пренебрегать обыкновенным здравым смыслом. Конечно, если сразу связаться с героем по радио и разрешить все недоразумения еще в первой части, то чем же прикажете занимать зрителя целых полтора часа? Это очень интересный, я бы сказал, творческий вопрос, жаль, что ответить на него в пределах рецензии нет возможности...

Я не собираюсь драматизировать недостатки «Секретного эксперимента». В картине нет откровенной пошлости разгневанной Анжелики или умильности так называемых индийских фильмов, в ней нет любования насилием, как в иных «аленделоновских» боевиках, нет и особо неприемлемых для нас идейных вывертов. Она просто пустая. Всего лишь. Но достаточное ли это основание для выписывания и демонстрации на наших экранах заокеанских диковин?

Г. ПАНФИЛОВ

Глеб Панфилов — режиссер, сценарист. Окончил Уральский политехнический институт и Высшие режиссерские курсы в 1966 году. Автор фильмов «В огне брода нет», «Начало», «Прошу слова», «Валентина», «Васса», «Тема».

А. ЧЕРВИНСКИЙ

Александр Червинский — сценарист. В 1961 году окончил Московский архитектурный институт. Один из драматургов фильма «Неуловимые мстители». Автор сценариев картин «Исполняющий обязанности», «Верой и правдой», «Блондинка за углом» и других. Известен также и как театральный драматург, его пьесы «Из пламя и света» и «Счастье мое» широко идут в театрах страны.

ТЕМА

Публикуемый ниже сценарий Г. Панфилова и А. Червинского «Тема» мы решили предварить беседой главных создателей фильма — Глеба Панфилова, Александра Червинского, Михаила Ульянова. К сожалению, Инна Чурикова принять участие в разговоре не смогла, поскольку была занята на съемках в Венгрии.

Г. Панфилов. Разговор о сценарии — это, по сути, разговор о самом фильме, и я рад, что нам представляется такой случай. Мы ведь не успели обменяться мнениями на премьере «Темы», которая состоялась в Доме кино 17 июня 1986 года с опозданием на семь лет. Думаю, я не ошибусь, если скажу за всех: посмотрев картину сегодня, мы были озадачены. Ведь времена меняются, меняется и восприятие.

Конечно, я надеюсь, что наш фильм вызовет живой отклик зрителей, особенно тех, кто увидит его впервые. Кинематографисты в основном смотрели «Тему» во второй, а то и в третий раз. Интерес был специфическим и отчасти подогревался профессиональным желанием сравнить впечатление семилетней давности с нынешним. А для меня к этому примешивалась горечь: я ведь смотрел на экран, как мать смотрит на собственное дитя. И не мог не чувствовать, что многое поблекло, померкло, потускнело... Многое уже не покажется открытием, как мы надеялись, потому что «заимствовалось» за эти годы на экране, и неоднократно.

В искусстве остается только сделанное по-настоящему, не на один день — то, что называется художественным. Злободневность «Темы», я считаю, во многом утеряна, а вот актуальность — увы! — нет. Лучше бы ушли в прошлое те проблемы, что волновали нас, а моральный смысл их стал бы достоянием пусть недавней, но все-таки истории. Но раз уж этого не произошло, я думаю, что картина и теперь будет смотреться современно.

А. Червинский. Если бы мы начинали этот фильм сегодня, сценарий был бы во многом другим. Мы изменились, тем более что в эти годы работали над новыми картинами.

И все же я уверен: сам фильм, его содержание совершенно не устарели. Фильм снят о самом главном: всерьез ли мы живем, всерьез ли относимся к самим себе? Об этом я думал и тогда, когда работал (признаюсь, с наслаждением), и сейчас. Сейчас, наверное, даже больше. Есть, на мой взгляд, в проблематике картины такие аспекты, которые именно теперь-то и стали значимы, принципиальны.

Вот что я имею в виду. Наступило сложное время. Такое, когда по-разному проявляются люди. Словами, которые мы раньше говорили только самим себе, теперь мы обращаемся друг к другу. А когда все люди — и правдивые по природе своей, и лживые — беспрерывно и демонстративно говорят о правде, это не вызывает ни уважения, ни доверия. Это даже чревато опасностью: слова теряют ценность, то есть содержание. Так одни кумиры могут смениться другими. Будет страшно, если «Тема» сейчас превратится (а такая тенденция явно намечается) в некую, так сказать, официально объявленную классику. Ведь направлена она именно против этого. Самое печальное было бы, если бы решили, что «Тема» всего лишь опередила время, а мы подхватили то, что носится в воздухе. Это картина не только социальная и публицистическая. Это правда о нас самих.

М. Ульянов. Казалось бы, история одного писателя и еще нескольких людей, о которых снята картина, локальна. Но она исследует механизм человеческой гибели. Гибели во лжи, в продаже своего «я», в уступках своей совести и компромиссах. А эта тема и не локальна, и не поверхностна. Она глубока и социально очень крупна.

Я позволю себе напомнить, с чего мы начинали. Когда приступали к

съемкам, я видел, как мучительно колебался режиссер, выбирая актера на главную роль. И был неподдельно удивлен, когда Глеб Анатольевич предложил пробоваться на роль Кима Есенина мне. Все-таки незадолго до этого я играл Егора Трубникова в «Председателе», Дмитрия в «Братьях Карамазовых»... А тут — не то сатирическая, не то ироническая история, герой-писатель выведен насмешливо, едко. А иное, вроде монолога «Край мой родимый, край...», просто ошарашивало. Читатель сценария или зритель, наверное, тоже будет ошарашен. Но сам сценарий мне понравился, а от работы с таким режиссером, как Панфилов, конечно, не отказываются.

Потом я понял, почему Панфилов так боялся ошибиться в исполнителе главной роли. Ведь это значило бы ошибиться во всем фильме.

Поначалу мы никак не могли найти общую точку зрения на нашего героя. Я видел в нем единичное явление, эдакий фрукт определенного вкуса, а Панфилов — целый срез жизни. Он хотел вскрыть целую корневую систему явления «есенинщины».

Надо сказать, споров у нас не было. Постепенно и я проник в режиссерский замысел и понял, что предложенный материал многозначен и одновременно конкретен. Например, то, что герой именно Ким, именно Есенин — очень точное социальное свидетельство. Это человек определенного поколения, обозначенного его именем. Он родился на здоровой, крепкой «земной» поверхности, почве. Допуская мелкие компромиссы, он «уступил» свое творческое кредо, постепенно превратился в «Есенина» — жалкое подобие, слепок, тень писателя. Не случайно Юрий Нагибин (помните ту «Кинопанораму», где шла речь о «Теме»?) отнесся к картине снисходительно, но, в общем, обиделся за свой писательский «цех»...

Зря писатели обижаются, ведь на самом деле «есенинщина», к сожалению, бытует не только среди них. С таким же успехом можно сказать с экрана и об ученых, которые изобретают кукиш в течение многих лет и претендуют на то, что идут в ногу со временем и соответствуют требованиям действительности. Или о других деятелях, которые заняты тем, что делают вид. Об этом, кстати, у нас сейчас принято говорить очень откровенно, впрямую.

А. Червинский. И все-таки Ким Есенин — именно писатель. Другое дело, что картину мы задумывали как рассказ в первую очередь о самих себе. Не о каком-то единичном дурном писателе, которого мы решили изобразить в сатирических красках, а о собственном душевном состоянии.

Г. Панфилов. Поговаривают, будто наша картина «антиинтеллигентская». Но почему? Разве Саша Николаева — не интеллигентка?

Как вы помните, фильм начинается с надписи, сообщающей о том, что все события и лица вымышлены, всякие совпадения случайны. Этим мы хотели подчеркнуть, что у нас нет конкретного прототипа Кима Есенина. Это, скорее, наше, авторское, представление о некоем явлении, которое Михаил Александрович сейчас назвал «есенинщиной». Нагибин, как он сказал с телеэкрана миллионам людей, не знает таких писателей. И Евтушенко тоже удивлялся: где это мы видели такого писателя? А вот Евгений Иосифович Габрилович во время обсуждения сценария ответил одному обидевшемуся за Кима Есенина писателю: «Дорогой мой, не обижайтесь, ради бога, это не про вас написано, а про меня!..»

Между прочим, именно Евтушенко предрек мне судьбу картины, какой она сложится, если я не изменю «направления отъезда» Бородатого, которого играет Любшин. Не понравилось ему и то, что в центральной для этого героя сцене Любшин показан только со спины, нет его крупного плана. С моей же точки зрения, отсутствие крупного плана у Любшина необходимо прежде всего художественно. Потому что я хотел показать не одного конкретного человека,

а целый ряд людей, оказавшихся в столь драматической ситуации. Это для меня принципиально: явление может быть представлено в обобщенном виде, если при конкретности содержания сохранить меру неконкретности в его изображении. Так ведь и с Есениным. Пусть не обижаются писатели, нет среди них таких, они все умнее, честнее, талантливее, принципиальнее. Это мы о себе говорили, о нас...

А. Червинский. Да ведь любой «цех» обижается, когда о нем снимают фильм, если только он не документальный. Даже когда авторы настроены совершенно доброжелательно. Это проверено: кинематографисты тоже обижаются, когда о них пишут романы и повести. Всегда говорят: не похоже — и все тут! То есть уподобляются людям, от искусства далеким — пожарным, милиционерам, торговым работникам, еще кому-нибудь, — тем, для кого вопрос: «Да где вы видели?!» — и есть аргумент против. Но ведь есть еще законы искусства! И в фильме, по-моему, соблюдена мера условности в достоверном изображении профессии.

Важно вот что. Писатели в России — это не просто «цех». Эта профессия исторически отличается у нас от любой другой. Писатель в России — это совесть народа, его слушают, ему доверяют, ему верят.

Но одно дело — объективная социальная роль, а другое — мнение о самом себе. И что же, мы не знаем таких, кто обмирает от звуков собственного голоса, любуется своими речами и поступками, претендует на знание истины в конечной инстанции?

М. Ульянов. Беда, наверное, в том, что писательство, литература стали расхожей профессией. Вот был в Туле один Толстой, а теперь целая писательская организация.

А. Червинский. Толстой всю жизнь мучительно страдал от собственного несовершенства, от невозможности изменить этот мир. А у нас они все на свете ведают.

М. Ульянов. Нет, это все-таки звучит слишком категорично. Немало и у нас писателей, чьи слова, действия, творчество именно и выражают время, ту боль, которую несет оно с собой. Кто же сравнит Распутина, Астафьева, да и многих других, с Кимом Есениным?

А. Червинский. Верно. Или Айтматова, который растет от романа к роману, которому далеко до самоуспокоенности, который чувствует боль как свою собственную...

Г. Панфилов. В этом споре, как мне кажется, нет противоречия. Повторюсь: мы не хотели показывать какого-то определенного человека с именем-отчеством и фамилией. Нашей целью было раскрыть явление. Это и есть внутренний нерв картины. Именно он связывает ее с современностью. Ради него мы вкладывали в «Тему» наш труд. Ради него через семь лет дождались премьеры.

М. Ульянов. Ким Есенин затрагивает не только писательский, но — много шире! — социальный синдром. Это картина про человека, который хочет казаться лучше, чем он есть, не отставать от времени, внешне соответствуя ему. «Казаться», а не «быть», отстаивать и пыжиться — вот о чем эта картина, и в ней прямо говорится: явление очень опасно.

Проблема эта сейчас, когда мы разгребаем авгиевы конюшни (Геркулесов, правда, маловато, но ведь разгребаем же!), представляется более чем актуальной, и схвачена она точно. Несколько лет назад это был глас вопиющего в пустыне, а сейчас это картина-борец, направленная прямо против того, с чем сегодня борется партия, народ, жизнь.

Г. Панфилов. Художник вообще не должен идти на компромиссы. Для меня «Тема» — часть жизни.

А. Червинский. Тогда закономерен такой вопрос: если бы вы, Глеб Анатольевич, заранее знали в тот самый период, как сложится судьба фильма «Тема», стали бы вы его снимать?

Г. Панфилов. Да. Безусловно.

Гудел мотор, и плыли за окном машины заснеженные поля, холмы и овраги.

— Боже, сколько красоты кругом, сколько белизны и покоя! — говорил мужской голос.— Край мой скромный, чистый, родной, сколько радости, сколько нежных глубоких чувств принесли сердцу моему твои завьюженные просторы!...

Снежная даль слепила глаза. Усталый человек за рулем смотрел на дорогу.

— ...Прими мою любовь и мою признательность, край мой,— продолжал его голос.— Я воскрес душой возле тебя — все существо мое наполняется твоей красотой. И душа моя, и мой слух, мое зрение, все чувства успокаиваются возле тебя, озаренные тобой, красота моя, счастье мое... Как много добра подарил ты мне, как засиял предо мною мир людской на твоем чистом фоне, как подобрел я сам. Как наполнил меня ты до края желанием творить добрые дела для моего народа. Любовью ты наполнил сердце мое, вдохновил меня на понимание великого... И так далее, и тому подобное, что-то в этом роде... Тут князю подводят коня, и он едет к своей дружине,— приеду, обязательно запишу.

Щелкнула кнопка магнитофона, и заиграла музыка. Это была известная песня Ф. Шуберта из вокального цикла «Зимний путь».

Вот старик шарманщик у ворот стоит,
Знай себе играет, весь иззяб, дрожит.
Босый на морозе смотрит он в суму,
Но никто ни гроша не подаст ему...

Другой голос, тоже мужской, попросил:

— Выключи.

— Не выключу,— ответил первый голос.

— Выключи, тебе говорят!

— Не выключу!

— Мало того, что у тебя вечная хандра, — сказал второй голос,— ты еще этой музыкой хандру нагоняешь!..

— Меня она просветляет,— ответил первый голос.

— А меня угнетает!

— Дубина ты, это же Шуберт!

Музыка заиграла громче.

— Останови машину! — заорал первый голос.— Я выйду!

— Нет уж сиди! — заорал в ответ второй.— Лучше я выйду!..

Машина встала на обочине асфальтовой дороги в открытом поле. Из кабины выскочил человек в модной дубленке, в пыжиковой шапке.

Хлопнул дверцей и зашагал прочь в обратную сторону. Обернувшись, он крикнул:

— Езжайте сами! Без меня... И без Шуберта... С Пахмутовой!..

Голос сидящего в машине сказал:

— Псих, дурак, ненормальный!.. Светка, иди догони его.

Женский голос ответил:

— Он меня не послушает. Лучше вы сами.

Задняя дверца открылась, из нее вылез тучный мужчина тоже в дубленке, в пыжиковой шапке. Опираясь на палку, он крикнул:

— Ким!..

Человек, выскочивший из машины первым, шел не оглядываясь.

— Ты что, стекла нажрался?! Мы ж тут околеем без тебя. Вернись,— звал человек с палкой.

Ким продолжал идти. Тогда человек с палкой побежал за ним, сильно припадая на левую ногу.

Ким обернулся, постоял и пошел обратно.

— Однако...— прерывисто дыша, сказал человек с палкой,— ты и шустрый!

Ким молчал.

— Подумаешь, я люблю Пахмутову, а ты Шуберта, что из того? Я, между прочим, люблю еще и тебя, психа. И очень хочу, чтобы ты отключился. Отдохнул, наконец...

— В могиле отдохну! — проходя мимо, мрачно произнес Ким.

— Ох-ох-ох! Мысли-то какие! — заковылял следом человек с палкой.— А кто гениальные пьесы будет лудить?

— Министр или замминистра!

Человек с палкой захохотал.

— Выкинь все из башки! — Он едва поспевал за Кимом.— Я и Светка будем тебе стряпать, а ты плюй в потолок, слушай своего Шуберта и отдыхай... Впрочем, мы и так уже отдыхаем. Смотри, простор-то какой!

— Это вы отдыхаете, а я вкалываю. Везу вас восьмой час подряд!

— Ну не злись. Я б тебя сам повез, да права отняли.

— Отняли и молчи... Шуберт ему не нравится! А если я усну за рулем?

— Тогда — хрясь и крышка.

— Вот именно — хрясь!

— Ну, не злись... Дай я тебя обниму.

Человек с палкой попытался обнять Кима. Тот высвободился. Помог человеку с палкой забраться в машину. Сел сам. Машина поехала.

Известный драматург Ким Есенин ехал из Москвы в С. на своей машине и уже подъезжал. Рядом с ним — Светлана, аспирантка Института культуры, милое существо в темных очках и бедной шубке из фальшивого леопарда, восторженно вглядывалась вдаль.

Там на заснеженной равнине стоял город весь в розовых восходных дымах, седой от инея и снега, со множеством церквей, соборов, кривых затейливых улочек и стаями галок над куполами.

Город стоял в стороне от железных дорог без единой заводской трубы и кочегарки. Ему исполнилось девятьсот — закон охранял его.

— Боже мой, Ким Алексеевич, красота-то какая! — воскликнула Света.— Вот она Русь белокаменная!.. Это же корни! Вот они, наши корни!

Ким морщился от слепящего света и думал:

«Опять я еду куда-то. А зачем?.. Зачем менять место своего пребывания, если я сам не изменюсь уже никогда?.. Стоп! Об этом хватит — надо работать»,— приказал он себе, и мысль его потекла иначе...— Край мой, скромный, чистый, родной, пошли мне силы, разума, ясной мысли и долгих лет счастья! Спасибо тебе за сокровища, которые ты мне подарил — за высокое вдохновение, за радость жизни, за великую любовь...»,— тут мысль опять прервалась — Ким увидел в зеркальце красное полное лицо своего друга Пащина, на котором ясно выразилось пятьдесят пять лет, бойкий ум, невоздержанность и доброта.

Пащин спал на заднем сиденье. Одной рукой он придерживал пишущую машинку в футляре, другой — облокотился на внушительную стопку писчей бумаги в пачках.

«У Пащина одна нога,— стал думать Ким.— Он старше меня, чревоугодник, пишет черт знает какую ерунду и счастлив. А мне без малого пятьдесят, жених по нынешним временам, известный драматург, обласкан зрителями и начальством. Сижу в президиумах, а счастья нет. Исписался. Псих. Камни в почках. Все меня раздражает. Жизнь прошла зря... Край

мой... Край мой скромный, чистый, родной,— снова себя заставил работать Ким.— Ты обновил мою душу, очистил меня от тоски и скорби, обратил меня к красоте. И я стал тем, для чего родила меня мать моя, добрым и радостным. Ты напоил мое сердце любовью, миром и счастьем...»

Слева и справа замелькали дома старой постройки, цветы за мерзлыми стеклами, деревья в сугробах, прохожие — машина въехала в город. Мелькнула лошадь, запряженная в сани.

— Лошадь! — снова воскликнула Света.— Смотрите, лошадь! Какая прелесть, санки!..

— Третий поворот налево,— не открывая глаз, проронил Пащин.

Мелькали за окном «икарусы» с туристами. Вот синий «форд», серебряный «фольксваген», за ними «Чайка», «Волга», грузовик — в кузове три серые лошади в яблоках, очевидно, для праздника русской зимы,— движение было оживленным.

Ким сбросил газ, затормозил.

— В чем дело? — спросил, все так же не открывая глаз, Пащин.

— Налево знак.

— Сворачивай, не бойся.

— Не могу — «кирпич».

— Не бойся. У меня здесь вся милиция — друзья.

Ким повернул — свисток.

— Ну вот! Теперь дырку сделают.— Ким выразительно посмотрел на Пащина.— Вся милиция — друзья!..

— Не мороси,— сказал Пащин и не спеша вылез из машины.

Перед ним, будто снеговик из сугроба, возник младший лейтенант ГАИ.

— В чем дело? — строго спросил Пащин.

Младший лейтенант застыл от удивления.

— Товарищ Пащин, вы?! — он вытянулся, взял под козырек.

— Я.

— Опять к нам, Игорь Иванович, новую книжку писать?

— К вам, новую книжку писать.

— Что, ностальгия по родным местам?

Пащин кивнул.

— А я, вы знаете, графоман — люблю книжки читать,— сказал младший лейтенант, с нескрываемым обожанием глядя на писателя.— У меня все ваши произведения есть. Полное собрание сочинений!.. Особенно люблю — «Прощенья нет» и «Сильных не жалко». Отличная дилогия. Бестселлер!..

— Спасибо.

Из машины показался Ким, пошел не спеша.

— У нас в ГАИ, Игорь Иванович, все ваше творчество любят. Круто пишете. Настоящая литература.

— Спасибо, спасибо, дорогой...

— Автограф, если можно, Игорь Иванович... извините за настырность. К вам, наверно, многие пристают?..

— О чем речь! — охотно согласился Пащин.— Для друга — всегда пожалуйста! — и, незаметно подмигнув Киму, полез за авторучкой.

— А вы права, пожалуйста, сказал драматургу младший лейтенант и взял под козырек.

Ким грустно посмотрел на Пащина. Тот в это время снимал колпачок с авторучки.

— Вот здесь, пожалуйста,— сказал ему младший лейтенант, подставляя аккуратненький блокнот.— Это для меня... Младший лейтенант Синицын. Юрием зовут... А здесь,— он перевернул страницу,— для моей пассии...

— Для кого? — не понял Пащин.

— Для пассии моей,— повторил младший лейтенант.— Александрой зовут.

— Невеста, значит?

— Никак нет! Страдаю без взаимности.

Пащин поставил автограф и для пассии.

— Ну, а здесь,— младший лейтенант ослепительно улыбнулся и перевернул еще страницу.— Для майора...

— Может, хватит, Юра?

— Да что вы, Игорь Иванович! Это ж для Курепова, начальника ГАИ... Он вас знаете как уважает!

Пащин расписался и для начальника ГАИ.

— Вот спасибо!.. А-а-громное спасибо, Игорь Иванович,— поблагодарил младший лейтенант.

— Для друзей — всегда пожалуйста,— ответил Пащин, протягивая руку.— Будь здоров, Юра! Привет майору!

— Есть — привет!

— Ну мы поехали,— Пащин направился к машине.

— Айн момент, Игорь Иванович,— сказал смущенно младший лейтенант,— извините, я вас малость задержу, — и занялся правами.— Е-се-нин,— прочитал он нараспев,— «Ты меня не любишь, не жалеешь»,— беспристрастно сверил оригинал с фотографией на документе.

«Вот еще эта фамилия,— подумал Ким,— мой бич со школьной скамьи».

— Мой лучший друг! — сказал Пащин, положив свободную руку Киму на плечо.— Прошу любить и жаловать — знаменитый драматург.

— Знаем, знаем,— улыбнулся младший лейтенант.

— «Вербное воскресение», «Рожь», «Крымский мост», «Сладкая ягода»...

— Видели, видели...

— Лауреат государственных премий,— старался Пащин.

— А правил уличного движения не соблюдают,— сказал младший лейтенант уже без улыбки.— Знак видели?

— Видел.

— Зачем поехали?

— Понимаешь, Юра, это я его попросил,— вступился Пащин.— Сам он не хотел.

— Понимаю, Игорь Иванович, некрасиво получается,— смущенно сказал младший лейтенант.— Друга подвели...

— Ну, прости, Юра,— широко улыбнулся Пащин.

— Вас-то я прощу, а вот друга вашего не прощу, Игорь Иванович,— сказал честно младший лейтенант, сознавая, что навсегда может потерять расположение любимого писателя.

— Ну, прости его, дорогой!.. Ведь он живой классик! Его студенты в институте изучают!

— Не имею права, Игорь Иванович, у нас все равны!..

— А он равнее! — настаивал Пащин.— Не в службу, а в дружбу, Юра...

— Не просите, Игорь Иванович! — взмолился младший лейтенант.— Вы ж сами учите... Помните, в «Сильных не жалко» капитан милиции Петушков говорит своему другу детства, когда задержал его с поличным?.. «Дружба—дружбой, а служба—службой!..» Так что не обижайтесь на меня, Игорь Иванович... У нас тут режимный город. Интуристы... У нас козы и те давно под кирпич не ходят. А ваш друг поехал. Грубейшее нарушение...— и, повертев в руках водительский талон, младший лейтенант Синицын сделал на нем дырку, после чего с облегчением вздохнул.

Из окна машины на них скорбно смотрела Светлана.

— Я ж говорил! — махнул устало Ким.

— Однако, братец, ты и свинья! — сказал милиционеру Пащин.

— Это кто ж свинья?! — опешил младший лейтенант.— Я, что ли?!

— Ты, милый, ты! — сказал Пащин.— Кто же еще, кроме тебя?!

— А вот это уже совсем некрасиво, Игорь Иванович,— сказал младший лейтенант, возвращая Киму права.— За что вы меня так? Я ведь на посту... Оскорблять работников милиции при исполнении служебных обязанностей — есть криминал... За это, между прочим, срок полагается.

— Это мне-то срок?! — возмутился Пащин.

— Вам, Игорь Иванович, а то кому же? — ответил младший лейтенант.— Десять суток, не меньше...

Младший лейтенант Синицын заметно волновался.

— Пугать вздумал ? — шагнул к нему Пащин.

— Зачем пугать, я серьезно.

— Ах ты, щенок! — взорвался Пащин.— Молокосос! — И он схватил младшего лейтенанта за обшлага.

— А вот за это, Игорь Иванович, уже год, не меньше,— предупредил младший лейтенант.— Советую не касаться!

Пащин оттолкнул его. Младший лейтенант не удержался и рухнул в снег.

— А вот за это будет до пяти,— сказал он, лежа в сугробе.

Ким быстро нагнулся к нему, помог подняться.

— Товарищ младший лейтенант, ради бога, простите его! — сказал он.— Не обращайте на него внимания. Он инвалид войны. У него нервы не в порядке... Давайте поговорим спокойно. Я вам кое-что объясню.

— Слушаю,— отряхиваясь от снега, сказал младший лейтенант, потом добавил:— Кстати, о-про-по, вот и свидетель есть. Дядя Федя! — позвал он.— Иди-ка сюда!..

Подошел дядя Федя в стареньком полушубке, поздоровался со всеми.

— Ты видел, дядя Федя? — спросил младший лейтенант.

— Чего? — спросил дядя Федя озираясь.

— Как меня вот этот гражданин,— младший лейтенант показал на Пащина,— за грудки и в снег?

— Видел. А чего такое?

— Свидетелем будешь.

— Не-е не буду,— покачал головой дядя Федя.— С ними, иностранцами, лучше не связываться!

— Да какие они иностранцы, дядя Федя! — успокоил старика младший лейтенант.— Ты что, своих не узнаешь?.. Видишь «Волга» — московский номер...

— Тогда другое дело,— кивнул дядя Федя.— Тогда согласен. А чего случилось-то?

— Ничего,— сказал младший лейтенант.— Когда надо будет, узнаешь...

— А чего мне теперь делать?

— Иди.

— А куда идти-то?

— Куда шел.

Дядя Федя пошел.

— А теперь слушаю вас,— обратился младший лейтенант к Киму.— Вы что-то имели сказать?..

Младший лейтенант старался держаться непринужденно. Однако Ким видел, как руки его дрожали и как он весь вспотел от напряжения.

— Дело вот в чем,— сказал Ким.— Мне довелось на прошлой неделе

встречаться с вашим министром за дружеским столом. И помимо всего прочего речь там зашла знаете о чем? — Ким сделал паузу.

— Не могу знать,— насторожился младший лейтенант и вспотел еще больше.

— А речь там зашла вот о чем,— продолжал Ким.— Об этике поведения младшего командного состава нашей милиции...

— Ясно, — чувствуя намек, кивнул младший лейтенант и, приподняв ушанку, вытер пот со лба.— Хотите меня уволить? — спросил он.

Ким молчал.

— Можете, конечно... Только я прав,— сказал младший лейтенант.— И за правду готов держать ответ хоть перед министром...

— А вот это вы хорошо сказали! — заметил Ким.— Другого я от вас не ждал. И вот министр сейчас был бы вами доволен...

— Рад стараться.

Младший лейтенант Синицын застыл по стойке смирно.

— Мы можем ехать? — спросил Ким.

— Желаю творческих успехов!..

В машине Пащин трясущимися руками достал тюбик с нитроглицерином, положил под язык и глухо спросил:

— У нас водка есть?

— Есть,— оживилась Светлана.

— Сколько?

— Литр.

— Напьюсь,— сказал Пащин.

— Неужели вы целый литр выпьете, Игорь Иванович? — удивилась Светлана.

— Литр не выпью, но отопью много,— ответил Пащин.

Ким включил Шуберта.

— Да выключи ты его! — рявкнул Пащин.— Тишины хочу, тишины!..

Ким выключил.

«Я люблю Пащина,— думал он.— Игорь мне как брат... Кто я был бы без него и был бы я вообще? Он спас мне жизнь, выучил... А этот младший лейтенант Синицын — хорош! Обожает Пащина больше, чем Льва Толстого, а прокол мне все-таки сделал, стервец!.. На конфликт пошел с любимым писателем. Даже вспотел, бедняга... Вот они зримые плоды нашей литературы! Младший лейтенант Синицын поступил, как капитан Петушков. И ничего тут не попишешь — факт!.. Наш сегодняшний Пигмалион на протезе с палкой и его Галатея... В сапогах, в ремнях и полушубке... Однако я зол и оттого необъективен... В сущности ведь прав младший лейтенант, а не мы... Я нарушил — он наказал... Обычная история... Уеду отсюда!.. Отвезу Игоря, перекушу и уеду. Вот опять кирпич! Отвратительный город — невозможно ездить...»

Наконец, они подъехали.

— Тормози! — ожил Пащин.— Приехали...

Машина остановилась у каменного дома с высокими окнами, с войлоком на дверях, водосточными трубами в жестяных кружевах, с поленницей дров во дворе и охрипшей собачонкой.

— Наверняка сортир на морозе,— мрачно произнес Ким.

— Точно! — весело захохотал Пащин.

— А в доме, небось, цветной телевизор?

— И телефон!

«Вот они реалии старого в содружестве с новым,— подумал Ким.— Нужник во дворе, а в доме телефон и цветной телевизор».

Они вышли из машины.

— А-уу, баба Маня! — радостно завопил Пащин, ковыляя к дому.

«Завидую Игорю, — думал Ким.— Что за характер! Бодр и весел, будто из бани... А у меня настроение испорчено на неделю. Впрочем, ничего удивительного: «дырку»-то сделали мне, а не ему... Да, у него-то права вообще отняли. И было-то это всего третьего дня. И ничего себе — весел. Замечательный характер! Мне бы такой... Боже мой, в правом боку кольнуло. До чего же все плохо! Зачем я поехал?..»

На крыльцо выскочила, накинув серый платок, бледная интеллигентная старуха в шелковом платье и, прижав ладони к щекам, запричитала:

— Игорек! Игорек мой родной приехал!.. Дай же мне тебя обнять, друг мой!..

«Ну вот, пошел театр,— тоскливо подумал Ким.— Уеду сейчас же, без обеда...»

— Здорово, старуха! — кричал Пащин, целуя ее.— Замуж еще не выскочила?.. Вот я тебе жениха привез. Узнаешь?..

— Не может быть! — всплеснула руками старуха.— Ким Алексеевич Есенин...

— Он самый! — хохотал Пащин.— Знакомься, баба Маня, мой сын полка и соратник... Парень-огонь! Ты, старик,— хлопнул он Кима по плечу,— с ней не очень-то вольничай. Баба Маня у нас девица!

— Все такой же балагур, — махнула на Пащина рукой пенсионерка, прощая ему чудовищные шутки.— Все такой же!.. Мария Александровна,— старуха протянула Киму свою сухонькую ручку.

— Ким Есенин,— представился Ким.— А это Светлана.

— Дочка ваша?

«Идиотка!» — подумал Ким и сказал:

— Это моя ученица...

— Баба Маня, марш в дом, застудишься! — скомандовал Пащин и, выхватив из сумки палку копченой колбасы, замахнулся на нее.— Печь топи!.. Мы тебе мяса привезли, продуктов. Пир устроим!

Ким и Светлана вынимали из багажника продукты.

Освободив багажник, Ким хлопнул крышкой и сказал:

— Ну, я поехал.

— Куда?! — застыла с тяжелыми сумками в руках Светлана.

Не выдержав ее отчаянного взгляда, Ким ответил:

— Так, проветрюсь немного.

— А как же я!

— А ты помоги пока хозяйке.

— Только вы не задерживайтесь, пожалуйста! А то я буду очень волноваться...

— Хорошо,— улыбнулся ей Ким и подумал: — «Зачем я ее привез? Дурак!..»

Он сел за руль, хлопнул дверцей и резко взял с места.

На почте, куда он приехал, была автоматическая связь с Москвой.

Ким набрал номер и услышал голос Ольги, прежней, разведенной жены своей.

— Алло! Алло! — звала Ольга.

— Ольга, это я,— сказал он.

— Кто «я»?

— Ким.

— Ким? Громче! Ничего не слышу... Откуда ты?

— Я под Ярославлем.

— Что ты там делаешь?

— Ольга, мне очень плохо. Я хочу тебя видеть.

— А я тебя — нет.

— Оля, я одинок. Я хочу, чтобы ты приехала.

— Куда?

— Сюда, ко мне. Ты приедешь?

— Да... То есть, конечно, нет! Почему я должна к тебе приезжать? Мы с тобой три года в разводе.

— Ну и что?

— Как «ну и что»? Я тебе не жена.

— Оля, ты мне больше, чем жена. Ты мне как мать.

— Нахал! — рассмеялась в трубке Ольга.— Ты бы лучше спросил, как твоя дочь.

— Я знаю. Она мне вчера звонила из Новосибирска.

— А сегодня она уже в Сочи.

— Как?!

— Вот так... С мужем. По «горящим путевкам». Звонила мне и просит денег.

— Но ведь я же ей посылал три дня назад. Куда она их дела?

— Как куда? А путевки?.. А билеты на самолет?..

— Лучше бы я тебе не звонил!..

— Впредь будь осторожней!.. Ты там с кем? С очередной девицей?

— С Пащиным я!

— Привет Пащину и девице! Извини, у меня редсовет.

— А куда посылать-то?.. — спохватился Ким.

— Сочи. Санаторий «Орджоникидзе».

Она повесила трубку.

«Как всегда, ничего не поняла,— подумал Ким.— Вообразила холостяцкий загул и веселых девиц. Критикесса!.. Амазонка в климаксе!»

Он вышел на мороз. Поежился от холода.

По дороге неслись четыре русские тройки с иностранными туристами, вероятно, из ГДР. Туристы пели хором по-немецки «Подмосковные вечера».

Ким сел в свою машину. Включил печку и подумал:

«Зачем я живу?.. Зачем пишу пьесы? И главное, в толк не возьму, зачем их ставят театры? Когда есть Гоголь, Чехов, Горький?.. Есть Булгаков, Погодин, Вампилов?.. Если я сам знаю про себя, что давным-давно кончился, а может быть, никогда и не начинался... Все, хватит! Никогда больше ни строчки не напишу!..»

Ким вздрогнул — кто-то постучал в стекло. Повернул голову. Это был младший лейтенант Синицын.

«Черт возьми, он меня просто преследует!» — подумал Ким.

— Товарищ Есенин, пустите погреться,— попросил младший лейтенант, и на молодом лице его возникла искаженная морозом виноватая улыбка.

Ким рассеянно посмотрел на него и открыл заднюю дверцу.

Младший лейтенант молча залег и застыл, греясь.

«И все, о чем мечталось, уже сбылось,— вспомнил Ким.— И что не удавалось, то удалось. Отсталость наверсталась давным-давно. Осталась лишь усталость. Не мудрено!..»

— И думаешь о смерти уже давно,— добавил он вслух от себя.— Господи, как я одинок! Умру, и ведь никто, ни одна душа не хватится меня — день, два, три, а то и целую неделю...

...Младший лейтенант Синицын, не мигая, смотрел на драматурга. Слушал.

— Неужели не найдется на свете человека, который полюбил бы меня по-настоящему, хотя бы из жалости, из сострадания?! — продолжал Ким.— Однако есть хочется... Пошлость какая — этот прекрасный аппетит при постоянных размышлениях о смерти!

— Это точно! — сказал младший лейтенант.— И у меня так же!.. Человек несовершенен...

Ким удивленно взглянул на него. И стало ясно, что он забыл о его присутствии.

— Да вы, как я погляжу, философ, товарищ Синицын,— сказал Ким.

— Есть маленько,— ответил младший лейтенант скромно.— Профессия располагает...

— Как же это? — поинтересовался Ким.

— Очень просто... Ночью, скажем, стоишь на дежурстве. Мороз... Звезды в небе с кулак. Созерцаешь. Тишина. Покой. А мозг в это время бешено работает.

— А как же в это время нарушители? — улыбнулся Ким.

— Нарушители? — на секунду задумался младший лейтенант.— А нарушители спят. Ночь на дворе,— улыбнулся он.

Юмор младший лейтенант понимал.

— А насчет вашего министра — это я все наврал,— сказал Ким.— И за дружеским столом я с ним не сидел, и в глаза его не видел.

— Ясно! — нисколько не удивившись, ответил младший лейтенант.— На понт меня брали?

— На понт.

— Понял.

На противоположной стороне улицы виднелась вывеска в неоновом оформлении: «Ресторан «Боярские палаты».

Ким вышел из машины, за ним вылез младший лейтенант.

Драматург закрыл машину на ключ и резко козликом побежал обедать. Младший лейтенант Синицын пошел на пост. Калоши его посвистывали на снегу.

Отобедав, Ким Есенин попал в музей.

«В художественной вещи красота красотой, но сила ее заключается в правде,— думал он, ковыряя в зубах спичкой.— Может быть бессильная красота (эстетизм), но правда бессильная не бывает...»

Ким зашел сюда случайно, приблудившись к группе школьников. Нервный экскурсовод кричал на них, боясь за экспонаты:

— Только без рук, без рук, дети! Ясно?! Не лапать!

Вскоре они ушли.

«Были люди сильные и смелые, и великие артисты были,— продолжал думать Ким.— Но суть русского человека — в правде...» — Он обвел рассеянным взглядом пространство музейного помещения, где были выставлены предметы крестьянского быта дореволюционных времен...

...В голубоватом люминисцентном сиянии перед ним висел за стеклом драный овчинный тулуп, а рядом в рамке помещался портрет очень худого небритого мужика, увеличенный с маленькой фотографической карточки.

Мужик глядел прямо перед собой, и от этого казалось, что его сердитый и печальный взгляд преследует посетителя.

«Вот так взгляд! — подумалось Киму.— Колючий, как правда... Красивый...»

Ким отошел в угол.

Мужик смотрел на него.

Ким отправился в другой угол.

«Не столько в красоте, сколько в правде сила русской литературы... Почему я вдруг о литературе?..»

Мужик смотрел на него.

«Однако спать хочется, сил нет. Сейчас рухну,— подумал Ким и, сев на табурет, стоящий у стены, закрыл глаза.— Ну вот, опять в боку кольнуло!.. Мне нельзя вина. Зачем пил! Только чтоб официанта не обидеть...»

Гудели лампы.

Ким открыл глаза, потому что услышал французскую речь.

У витрины с тулупом стояли иностранцы, в своих разноцветных курточках, пиджачках и штанишках похожие на старых детей.

Девушка-экскурсовод рассказывала что-то иностранцам. Голос ее звучал спокойно и негромко.

«Французы,— уныло подумал драматург.— Чего лопочут — не понимаю. И по-английски не понимаю... И по-немецки... Писатель!.. А Пушкин шесть языков знал. А я — ни черта!.. Жертва воспитания — английский со словарем. Грамматику помню, а языка не знаю...»

Ким встал и подошел поближе, чтобы послушать. Но все равно ничего не понял, так как говорила девушка по-французски.

«Вот ведь умеет,— позавидовал девушке Ким, вслушиваясь в спокойную музыку ее речи.— И про Пушкина, небось, все знает. И не заигрывает перед иностранцами, не суетится. Молодец!..»

Выражение ее лица было какое-то легкое, жесты скупы и точны. Одета она была в простое шерстяное платье, казавшееся на ней необычайно элегантным. При всем том что она была весьма скромная, неяркая девушка.

«Очень естественна,— подумал Ким.— И проста... Нет, не проста, пожалуй, а именно естественна. И оттого ни на кого не похожа...»

И вдруг сообразил:

«Так она ж француженка! Ха-ха... Как я сразу не понял. Оттого так и естественна и платье носит, как у нас ни одна манекенщица не сможет... В том-то и секрет, что естественна. Нормальный человек. Как это они там в Париже достигают, черт их дери!..»

Убедившись, что она француженка, Ким смотрел на нее уже другими глазами и фантазировал:

«Интересуется Россией... Наверное, учится у нас в аспирантуре по обмену. Сейчас таких полно... Вот подойду к ней и познакомлюсь. Чем черт не шутит!..»

Теперь девушка читала стихи. Остальные, присмирев, слушали. Она встретилась с Кимом глазами.

Он поспешно улыбнулся ей и тут же смутился.

Она дочитала стихи и пошла к выходу из комнаты. Остальные потянулись за ней.

«Жаль, мадемуазель, никогда я вас больше не увижу... И все,— сказал себе Ким.— И оревуар...»

Мужик с портрета смотрел на него в упор.

«Чего уставился, дядя? — подумал Ким.— Почитай, что она уже в Париже. А мы с тобой — дома... Прочесть, что ли, как тебя зовут?.. — и прочитал вслух:

— Александр Егорович Чижиков...— потом добавил: — Еще один чижик! И пошел за иностранцами.

В вестибюле старики надевали свои мальчиковые шубки и целовали девушке руки.

Один из них, помоложе, протянул ей пластинку на сорок пять оборотов в ярком конверте.

Все ушли, а она осталась.

«Точно, аспирантка, — решил Ким.— Вот возьму и подойду...»

За стеклянной перегородкой экскурсбюро она капала себе в нос лекарство. У нее был насморк. Кап-кап — и задышала носом.

«Даже насморк у нее особенный — нездешний»,— подумал Ким.

Он следил за ней, не таясь. Ясно было, что она не выделяет его среди других посетителей музея.

Тем временем девушка подошла к окошку кассы, наклонилась, расписалась в ведомости, получила деньги, пересчитала их, положила в сумочку и сказала на чистом русском языке:

— Спасибо, тетя Клава...

«Вот тебе раз! — удивился драматург.— Наша...»

Девушка шла по анфиладе музейных залов. Ким следовал за ней, еще не веря до конца в свою ошибку.

Они оказались в полутемном служебном помещении цокольного этажа, где стояло несколько старинных надгробий, перенесенных в интерьер с местного кладбища для реставрации.

Ким сразу услышал английскую речь и увидел у стены младшего лейтенанта Синицына.

Девушка немедля направилась к нему.

«Опять он!» — мелькнуло в голове у Кима.

Драматург шагнул за надгробие XV века и оттуда, невидимый, стал наблюдать.

Младший лейтенант Синицын выключил портативный магнитофон, и голос мистера Диксона, читавшего очередной урок английского языка, тотчас умолк.

— Хау ар ю? — обратился к девушке с вопросом по-английски младший лейтенант.

— Ты видел? — тихо спросила по-русски девушка, и Киму показалось, что голос ее дрогнул.

Младший лейтенант Синицын кивнул.

— Когда? — еще тише спросила девушка.

— В семнадцать ноль-ноль,— по-военному четко ответил младший лейтенант и посмотрел на часы.— То есть как раз сейчас... В данный момент.

Она молча опустилась на стул, стоявший у стены,— казалось, ноги изменили ей.

Младший лейтенант быстро извлек из глубокого кармана своего тулупа небольшой термос, отвинтил стакан, плеснул в него чаю, протянул девушке.

— Выпей, Саша,— сказал он мягко, даже нежно.

Она молча отвела его руку.

— Я все передал и сделал, как ты велела,— сказал младший лейтенант.

— Ну вот и все,— сказала она, глядя в пол.— Это конец...

Из глаз ее покатились слезы.

Младший лейтенант Синицын страдальчески смотрел на нее.

«И не просто наша, а местная,— решил Ким.— Стала бы француженка знаться с регулировщиком... И платье у нее наше и насморк... Однако откуда она такая взялась? И вообще что здесь у них происходит?..»

— И это пройдет,— сказал младший лейтенант Синицын.

Она его не слышала.

— Ничто не вечно под луной,— продолжал младший лейтенант.— Время исцеляет все.

«Да, он все-таки философ»,— подумал Ким.

Она расстегнула пуговицу на воротнике — очевидно, та стесняла дыхание. Потом вдруг поднялась, быстро подошла к окну и с силой, которую в ней трудно было предположить, распахнула его. Ветер и снег ударили ей в лицо, закружили по помещению.

Младший лейтенант Синицын махнул за ней прямо через надгробие. Оказалось, он был очень спортивен.

— Так ведь и простудиться можно, Саша,— сказал он, пытаясь увести ее от окна.

«В самом деле,— подумал Ким.— У самой насморк и меня простудит».

Он поежился от холода и поднял у куртки воротник.

«И все же что у нее стряслось? — снова подумал он.— Любопытно... Очень любопытно».

Младший лейтенант Синицын не без труда закрыл окно.

Саша дрожала.

— Ты где раздевалась? — спросил он, обняв ее за плечи.

Она промычала что-то невнятное. Он повел ее.

У выхода они остановились.

Она сказала ему:

— Юра, милый, спасибо тебе!

— Да за что, Сашенька?! — искренне удивился младший лейтенант.

— Ты знаешь,— сказала она тихо и поцеловала его в щеку.— Ты настоящий друг!

— Да я!.. Для тебя!.. Луну достану! — воскликнул младший лейтенант в приливе какого-то огромного нахлынувшего чувства.— Ты, Сашенька, мой бедный гений! — И, убедившись, что кругом ни души, он стал читать:

— Лай собаки, вдруг слышу, раздался,
И бессонный петух прокричал.
Бедный гений в мозгах застучался,
Сочинять я куплеты начал...

«Что за бред? — удивился драматург.— Неужели она эту муть пишет?.. Так она поэтесса!.. «Бедный гений» — какая безвкусица!»

Девушка пошла.

— Когда я тебя увижу? — сказал ей вслед младший лейтенант.

Она не ответила.

Он выбежал за ней.

— Прилечу на крыльях! — сказал он, появляясь и светясь от счастья.

И вдруг, почувствовав что-то, младший лейтенант приблизился к надгробию XV века и, заглянув за него, увидел Кима.

— Товарищ Есенин, вы?!

Ким опустил глаза, молча протиснулся мимо, задев младшего лейтенанта, и быстро ушел.

Ким вышел на центральную площадь к торговым рядам.

Зажглись фонари. При электрическом свете город казался особенно уютным.

«То помираю, то за бабами бегаю,— рассуждал Ким.— Слава богу, что к ней не подошел. Она и этот младший лейтенант Синицын... Ох, и влип бы в историю!..»

Теперь Ким шел вдоль торговых рядов.

В освещенных витринах с морозцем на стеклах виднелись интуристские плакаты с блинами, самоварами и русскими удалыми тройками, разноцветные лампочки и елки с серебристой алюминиевой хвоей.

«А все-таки интересно,— думал Ким,— что у нее за отношения с этим регулировщиком?.. Что за тайна у них?.. Этот дружеский поцелуй?.. Да ведь это ж пассия его! Александрой зовут,— вспомнил Ким.— Это ж для нее он сегодня у Игоря автограф просил!.. Неужто она за него замуж собралась?.. Нет, пожалуй, непохоже... А впрочем, почему бы и нет... Сейчас не так-то просто мужа найти... Однако она, эта барышня — ничего... Она хоть и наша и местная, но в ней что-то есть — какая-то нездешняя естественность и здешняя славянская грусть, постоянная готовность принести себя в жертву... Этот регулировщик, хоть и влюблен, в подметки ей не годится... Английский учит... Интуристов штрафует на родном языке... Наверняка стишки пишет, имеет разряд по дзюдо! Напорист и неприхотлив... Однако что это я на него?.. Неужели завидую? Да, завидую... Энергии его завидую, напору, влюбленности его завидую...»

И тут Ким услышал песню Шуберта. Она доносилась из магазина «Культтовары».

«Надо же, Шуберт... Совпадение какое!» — подумал Ким и вошел в магазин.

Справа, у писчебумажного отдела, по случаю школьных каникул было пусто, а слева, в музыкальном отделе, толпились люди — парни и девушки.

Ким стал пробираться к прилавку...

...Но достиг его в тот момент, когда Шуберт умолк — продавщица сменила пластинку на проигрывателе, и заиграла музыка в стиле «ретро» с очень приятной, легко запоминающейся мелодией.

Толпа покупателей притихла и сомкнулась.

— Не наваливайтесь! Не наваливайтесь! — властно требовала продавщица, молодая красивая женщина в шелковом черном халате с невероятно пышной прической.

Девушка рядом с Кимом держала в руках красочный конверт от пластинки на сорок пять оборотов и читала сопроводительный текст. Ким сразу узнал этот конверт.

Ким посмотрел на девушку. Это была Саша.

— Это вы?! — неожиданно для самого себя сказал вслух Ким.

Она взглянула на него и тут же отвернулась, наверное, решила, что обращаются не к ней.

— Заверните, пожалуйста, вместе с Шубертом,— попросила она продавщицу и отдала ей конверт.

— И мне заверните такую же,— попросил чей-то голос.— Только без Шуберта...

— Такую же! — заворачивая пластинки, усмехнулась продавщица.— Такая не продается.

— Всюду блат! — сказал покупатель.

— Ошибаетесь,— вмешался в разговор Ким.— Эта пластинка — собственность девушки,— кивнул он на Сашу.

— А вы-то откуда знаете? — сказал покупатель.

— Видел, как ее подарили,— решительно ответил Ким.

Саша удивленно посмотрела на него.

— Простите,— сказал Ким смущенно.— Я был невольным свидетелем, как вам подарили эту пластинку в музее...

Она заплатила и вышла из магазина.

— Между прочим, в музее пластинки не дарят! — сказал кто-то.

— Ты, дорогой, ври — да получше! — заметил второй.

— Не наваливайтесь! — крикнула продавщица.

Ким поспешил к выходу, так ничего и не купив.

Саши на улице не было.

«Вот так на, испарилась! — решил Ким.— Носом в землю и собачкой оборотилась, хоть вот этой...»

Ким увидел пушистую юную дворняжку, которая пробегала мимо.

И вдруг он увидел Сашу за рулем «Жигулей». Очевидно, она ждала, пока разогреется мотор.

«На какие шиши, интересно, она купила автомобиль! — удивился Ким.— Откуда у людей столько денег?»

Машина прыгнула козлом и умчалась.

«Ездит паршиво,— отметил про себя Ким.— Ну, все!.. Больше я о ней не думаю...» — И он пошел искать свою машину.

Когда Ким подъехал к дому учительницы, стало уже совсем темно.

Из двора выскочила собачка, залаяла на него, потом обнюхала, завиляла хвостом.

«Точно такую я уже видел сегодня у магазина,— подумал Ким, глядя на собачку.— Хвост — трубой, ушки — топориком...»

Собачка внимательно смотрела на него.

«Того и гляди — заговорит,— усмехнулся Ким.— А то и барышней обернется».

— Ну, собачка, давай! — сказал он вслух.— Обернись девицей, чего тебе стоит... три, четыре...

И тут он услышал музыку. Она доносилась из дома старухи. Это была знакомая мелодия, которую он слышал в магазине.

Ким посмотрел — собачка куда-то исчезла.

«Вот тебе раз! А где же собачонка?» — удивился он.

Ким оглянулся — собачонки не было.

— В самом деле, куда ж она подевалась?.. Мистика какая-то... Гоголь!.. Убежден, что дверь мне сейчас откроет эта милая особа из музея...

Он тронул калитку, прошел вдоль веранды, взошел на крыльцо.

Дверь в сени была распахнута. Ким нащупал звонок. Нажал кнопку.

Внутренняя дверь тотчас открылась, и в освещенном проеме появился знакомый силуэт.

«Она! — мелькнуло у Кима.— Так и есть — она!.. Ну, Пащин, Пащин, и завез ты меня!..»

Ким стоял перед открытой дверью и не входил, соображая, откуда она тут взялась, эта девушка.

— Ким Алексеевич,— улыбнулась Саша.— Это вы?..

— Я...

— Входите скорей, холодно!

Он вошел.

Саша,— представилась она и протянула руку.— Николаева.

— Есенин...

«Какая у нее нежная, теплая рука, однако...» — подумал он.

— А мы вас заждались... Снимайте шубу и вешайте сюда...

«И голос у нее приятный...»

— Мария Александровна, ваш гость нашелся!

«Ай-ай-ай,— растерялся Ким.— Она здесь живет!..»

И тут его подхватила волна какого-то молодого и давно забытого чувства.

У ног крутилась знакомая собачонка. Она гавкала от восторга, прыгала и норовила лизнуть гостя и хозяйку прямо в нос.

— Ветер, Ветер, на место! — строго говорила Саша.— Ветер!..

Ветер не слушал ее.

— Спасибо вам,— сказала драматургу Саша.

— За что?! — удивился Ким.

— За то, что вы так выручили меня в магазине.

В коридор выглянула Мария Александровна.

— Ким Алексеевич, дорогой, как вы напугали нас! — воскликнула она, устремляясь к драматургу.— Игорек сказал, что вы человек со странностями... Это так естественно. Но уже вечер на дворе! Мы без вас к столу не садимся... Саша, познакомься. Вот он какой — твой герой!..

— Мы уже знакомы,— улыбнулась Саша.

— Почему я герой? — улыбаясь, спросил Ким.

— Вы же ничего не знаете, Ким Алексеевич! — радовалась старушка.— Сашенька же в вас была влюблена школьницей!

— Правда?! — еще шире улыбнулся Ким, охваченный приятным волнением.

— Правда,— сказала Саша и ушла на кухню.

— Мы все о вас знаем, Ким Алексеевич,— хлопотала учительница.— Вы родились в тот день, когда умер Маяковский... Игорек рассказывал,— продолжала она,— как нашел вас мальчиком в сожженной деревне. Как были расстреляны ваши родители. Как вас избивали на допросах немцы. Как вы стали сыном полка и прошли с Игорем весь путь до Берлина!..

— И это вы знаете?! — Ким сделал удивленное выражение.

— Не только это! — воскликнула старая учительница.— Мы следим за каждым вашим успехом!.. Сашенька в детстве многие ваши пьесы наизусть знала. Правда, Сашенька?..

— Правда,— откликнулась с кухни Саша, размешивая что-то в кастрюльке.

«Удивительно,— подумал Ким.— А я и не знал... Что стоило Игорю рассказать мне о ней?.. Она жила здесь, думала обо мне... Верила в меня. И даже была влюблена...»

— А Сашенька что, ваша родственница? — спросил Ким, кладя на вешалку шапку.

— Нет,— доверчиво зашептала старушка.— Но она мне как родная... Сашенька долго жила у меня после смерти матери. У меня мои девочки часто жили. Теперь она, конечно, не так близка мне, как бывало. Выросла. Своя жизнь... Но раньше, Ким Алексеевич, когда мы репетировали в драмкружке ваши пьесы... Ах, какое это было время!.. Ваши пьесы — это же целая эпоха! Удивительно зовущие пьесы!.. Саша играла главную роль в «Сладкой ягоде». Помнишь, Сашенька?..

— Помню.

— Баба Маня, заткни фонтан,— сказал, появляясь, Пащин.— Соловья баснями не кормят! — он вяло отмахивался от ласкавшейся к нему собачонки и говорил: — Вермут! Вермут, уйди!.. Вермут!..

— Однако ты уже отпил, и немало,— рассмеялся Ким.

— Но к столу все-таки не присел. Тебя ждал,— ответил Пащин, заорал: — Светка, подъем! Коминтерн молодежи вернулся. Тащи его к столу!

«А здесь неплохо! Тепло, уютно,— думал Ким, сидя за обильным празднично накрытым столом и, взглянув на Сашу, с удовольствием отметил: — Была влюблена... Это, конечно, детская любовь, но такое чувство у девочек бывает довольно сильным и оставляет глубокий след в душе». Им овладела легкость и некоторая даже развязность. Улыбаясь и азартно потирая руки, он сказал:

— Ну что ж, друзья, по маленькой?

— Какой же он все-таки милый, интеллигентный! — любуясь знаменитым драматургом, шепнула Пащину Мария Александровна.— И еще совсем не старый!.. Ему сколько, полвека есть? — спросила она негромко.

Пащин кивнул.

— Неправда! Ему сорок девять с половиной,— возразила Светлана, слышавшая их разговор.— А душой он еще моложе. Ему нет и тридцати!

— Тебе виднее! — хихикнул Пащин.

— О чем это вы там? — поинтересовался Ким, подставляя Пащину свою рюмку.

— Баба Маня в тебя влюбилась,— сказал Пащин.

— Взаимно! — сказал Ким и посмотрел на Сашу.

— Ким Алексеевич, славный мой, давайте я вас поцелую! — воскликнула старушка, и, не дав драматургу опомниться, она чмокнула его сначала в одну, потом в другую щеку, а потом еще и в лоб.

— Баба Маня, не увлекайтесь! — хохотал Пащин.— Он у нас парень огневой! Сын семнадцатого ордена Красного Знамени артиллерийского полка.

— За здоровье Марии Александровны! — сказал Ким и, высоко подняв рюмку, посмотрел на Сашу.

Светлана нахмурилась.

Дружно чокнулись, стали закусывать.

Саша посмотрела на часы.

— Спешите куда-то? — спросил Ким.

— Нет.

— Ждете кого-то, Саша?

— Жду.

«Выросла... Своя жизнь,— с удовольствием думал Ким.— И вдруг появился я... Как в романе... В последний момент, может быть, накануне свадьбы... «Бедный гений в мозгах застучался»,— вспомнил он и спросил:

— Сашенька, а что значит «бедный гений»?

— Вы знаете о бедном гении? — удивилась она.

— Ничего не знаю. Расскажите...

— Это долгая история. Потом когда-нибудь...

«Однако, она со мной явно сдержанна,— подумал Ким.— Наверное, стесняется».

Саша опять посмотрела на часы.

«Нервничает, своего регулировщика ждет. Оттого и стесняется»,— решил Ким и спросил:

— Скажите, Сашенька, а младший лейтенант Синицын стихи пишет?

— К сожалению,— сказала Саша.

«Нет, я еще не совсем разучился мышей ловить»,— подумал Ким.

— А вы разве с ним знакомы? — спросила Саша.

— К сожалению... Он мне сегодня дырку на талоне сделал.

Саша улыбнулась.

— Почему вы улыбаетесь? — спросил Ким.

— Вы знаете, я с ним познакомилась при таких же обстоятельствах. Год назад, когда я выиграла машину и только начинала ездить.

— Выиграли в карты? — пошутил Ким.

— Разумеется, нет. В лотерею... За тридцать копеек.

— Неужели такое бывает?

— Представьте себе.

— Такая вы счастливая!

— Очень!..

Ким пристально посмотрел на нее и подумал:

«Интересно все-таки, что случилось у нее сегодня?.. Что у нее стряслось? Вот задачка! Интересно решить... Еще бы лучше узнать... Но как?..»

— Я хочу предложить тост за нашего гостя! — произнесла торжественно старая учительница.— За вас, дорогой Ким Алексеевич! За ваш талант! Чтоб вам легко писалось. А уж мы с нетерпением будем ждать ваших новых талантливых произведений!..

— Спасибо,— кивнул отогретый драматург.— Спасибо.

— Ведь ваши пьесы помогают нам жить, трудиться... Саша, ты помнишь «Рожь», монолог из второго акта?

— Помню,— сказала Саша.

— Какая страсть в этом монологе! Как нам сегодня это нужно!.. И вообще, если бы вы только знали, как нам сейчас нужны очень острые, проблемные пьесы о том, как прекрасна наша советская действительность!..

«Очень живая, неувядающая старушка,— подумал Ким.— Отзывчивая, добрая душа. Идеалистка!.. Надо же — ее еще что-то волнует! А меня уже — ничего».

— Сцена с хлебом, пожалуй, удалась,— сказал он вслух.— Это была искренняя пьеса.— И посмотрел на Сашу.

Саша как-то рассеянно кивнула и ничего не сказала.

Драматург тотчас отметил это, и настроение его стало понижаться.

— Хвалите его, хвалите,— сказал уже клевавший носом, засыпавший за столом Пащин.— Он любит, когда его хвалят...

— А кто ж этого не любит?! — заступилась за драматурга Света.

Саша улыбнулась.

— Это не пустые комплименты, Игорь. Я говорю от чистого сердца,— сказала пенсионерка.— Мы, учителя, знаем, как нужны пьесы с такой проблематикой.

— Проблема ответственности,— вставила Света.

— И увлеченного отношения к жизни! — подхватила Мария Александровна.

— Это главная тема Кима Алексеевича! — опять вставила Света.

— Замечательная тема!

— Честная!

— И нужная! — сказала учительница.

Видно было, что она получает громадное наслаждение от беседы с писателем.

«А «француженка» молчит,— печально отметил про себя Ким.— Регулировщика ждет».

— Вы с Игорем у меня поживете? — спросила Мария Александровна, обращаясь к Киму.

— Если не стесним...

— Я буду счастлива! Комнат на всех хватит.

— Меня положишь здесь, на диване,— велел Пащин, не открывая глаз.— А классика со Светкой — в маленькую.

— Я думала...— удивилась Мария Александровна.

— В маленькую,— повторил Пащин.

«Зря он сейчас об этом»,— подумал Ким.

— Да, безусловно, в маленькую, — смутилась старая учительница.— Там вам будет спокойно... Вы ведь работать у нас собираетесь?

— Попытаюсь,— сказал Ким.— Буду диктовать. Привык работать вслух.— И про себя подумал: «Как бы не так!.. Не то что работать — думать про работу противно...»

— А что вы пишете, если не секрет? — спросила учительница.

— Нечто из русской истории,— сказал Ким.

— Из истории? — переспросила Саша.

— Собственно, поэтому я и приехал,— сказал Ким, обрадованный тем, что она заговорила.

— Надышаться атмосферой,— сказала Светлана.

— Период? — спросила пенсионерка.

— Киевская Русь,— сказала Светлана.

— Смело! — сказала пенсионерка.— А что в основе?

— «Слово о полку Игореве»,— сказала Светлана.

— Даже так?.. Трудная задача.

— Как трактовать,— сказала Светлана.

— А битвы? Как это будет на сцене?

— Битв не будет. Главное — герой. Его мысли...

— Это очень современно,— сказала учительница.— Саша, ты слышишь? — спросила она.

— Слышу.

— Что ж ты молчишь? Ким Алексеевич рассказывает удивительные вещи!

— Я плохо знаю Киевскую Русь,— сказала Саша.

— А я совсем не знаю,— сказал Ким.— В драматургии точное знание не имеет решающего значения.

— А по-моему, имеет,— сказала Саша.

— Шекспир все выдумывал,— сказала Светлана.

— Не все,— сказала Саша.

— Главное — образ героя,— сказала Светлана.— Князь Игорь был герой несмотря на поражение.

— Игорь был совсем не герой,— возразила Саша.— Он был скорее авантюрист и зря погубил свою дружину.

Светлана посмотрела растерянно на Кима. Ким посмотрел на Сашу.

— Вы так думаете? — спросил он ее.

— Его поход не имел никакого смысла,— сказала Саша.

— Саша, так нельзя! — строго сказала Мария Александровна.— Ты меня огорчаешь... Академик Лихачев считает, что Игорь — герой.

Саша промолчала.

— Саша, почему у вас другое мнение? — поинтересовался Ким.

— Читала.

— Что, интересно?

— Русские летописи.

— А вы знаете старославянский? — спросила Светлана.

Саша кивнула и сказала Киму:

— Но вы, конечно, читали об Игоре больше, чем я.

— Безусловно! — строго сказала Мария Александровна.— И ты все-таки не права, Саша...

«Права,— уныло думал Ким.— Ничего я не понял, не успел... Тут просто совпало — аванс и ремонт дачи, но я буду читать. Вникну, черт возьми!

Я ж не халтурщик, в конце-то концов!..»

— И вообще, Сашенька,— сказал он,— Шекспиру было легче.

— Почему?

— Потому что он был гений,— усмехнулся Ким.

— Гению всегда трудней,— сказала Саша.

— Нет,— возразил Ким.— Гений что захотел, то и написал.

— А вы разве не так пишете? — спросила Саша.

«Не уважает»,— понял Ким.

— Ким Алексеевич, голубчик, не слушайте ее, пожалуйста! — воскликнула старая учительница.— Саша, я тебя не узнаю сегодня!.. Вы, Ким Алексеевич, человек огромного таланта! Смелый, честный, бескомпромиссный!

«А эта — уважает»,— с грустью подумал он.

— Помните, у Маяковского... Светить всегда, светить везде. Вот лозунг мой и солнца!.. Это сказано и о вас. Вы столько сделали!..

«Ну, это уж слишком! — подумал Ким.— Это ты, бабуля, загнула».

Настроение у драматурга резко понизилось. Он посмотрел на Сашу.

Она была непроницаема.

Настроение понизилось еще больше. Он сказал:

— К сожалению, Мария Александровна, все, что вы только что сказали, относится не ко мне.

— Да что вы, Ким Алексеевич, голубчик! К вам и только к вам!..

— Нет,— сказал Ким.— Не ко мне.

— Неужели вы серьезно, Ким Алексеевич? — всплеснула руками старая учительница.

— Серьезней некуда,— ответил Ким и снова посмотрел на Сашу.— Я давно уже никому не свечу, к сожалению, и вряд ли это уже смогу. Особенно теперь.

— Не верю!.. В ваших руках факел. Он освещает людям жизнь!

Саша улыбнулась.

— Милая Мария Александровна, прекратите, наконец! — не выдержав, оборвал старушку Ким.— Какой факел?.. В моих руках нет даже карманного фонарика!.. Вы мучаете меня! Неужели не понимаете?..

— Чем же я вас мучаю, Ким Алексеевич, голубчик?! — опешила старушка.

— Вашей болтовней!.. Вы рассмешили даже собственную ученицу.

Ким показал на Сашу.

Улыбка на Сашином лице тотчас исчезла, она с тревогой посмотрела на свою учительницу.

— Я понимаю вашу улыбку,— сказал он Саше.— Я никудышный драматург и ничего серьезного в жизни не написал и уже, наверное, не напишу. Я выдохся и стар...

— Ким Алексеевич, родной! Все это вздор! Вы клевещете на себя! — вскочила со стула пенсионерка.— Вам надо отдохнуть. Вы переутомились!.. Саша, ну что ты молчишь?! Скажи что-нибудь!

— По-моему, Ким Алексеевич прав, и мне добавить нечего,— сказала Саша.

— Саша, ты ли это?! — поразилась старая учительница.— Откуда у тебя такая черствость и непонимание?! Поражаюсь! Ведь ты моя ученица. Я учила тебя справедливости!..

— Она и справедлива,— сказал Ким.— Вы хорошо ее учили и можете гордиться ею.— Он поцеловал Саше руку.— Вы первая, кто сказал мне правду в глаза. Одно дело, когда знаешь и говоришь про это себе сам, и совсем другое, когда это говорят тебе другие. Спасибо... Не скрою от вас, слышать это очень и очень горько... Но полезно, черт возьми! — Ким заставил себя улыбнуться, поцеловал руку старой учительнице, взял со стола непочатую

бутылку водки и, слегка качнувшись, направился в предназначенную для него комнату.

В дверях он обернулся и произнес:

— Я не стану, Саша, уверять вас, что брошу писать. Хотя сегодня днем я поклялся себе именно в этом. Я не стану уверять вас в том, что отныне буду писать нечто великое. Но я твердо обещаю вам писать меньше, лишь в крайнем случае, на хлеб свой насущный. И прошу вас поверить, что и эта малость, сей скромный шаг потребует от меня и воли и мужества.

— Зрители вам этого не простят! — воскликнула Мария Александровна.

— Они даже не вспомнят обо мне! — ответил драматург.

— И наши критики тоже!

— А на критиков мне наплевать! С высокой колокольни!..

И, послав всем дамам воздушный поцелуй, Ким скрылся за дверью.

Светлана последовала за ним. Вскоре она появилась вновь, схватила со стола два стакана и снова исчезла.

Старая учительница, глотая ртом воздух, опустилась на стул.

— Капли! — прошептала она.

Саша кинулась к шкапчику, схватила пузырек с лекарством, отсчитала в стакан капли, дала выпить учительнице.

— Как страдает художник! — произнесла та, едва приступ отпустил ее.— Какая требовательность к себе! Какая взыскательность!.. Я бы даже сказала — жестокость...

— Может быть, «скорую» вызвать, Мария Александровна? — спросила встревоженно Саша.

— Как мальчик, обидчив! — продолжала учительница, умильно глядя на дверь, за которой скрылся драматург.— Раскраснелся весь, дрожит...

— Мария Александровна, прилягте. Вам надо отдохнуть,— мягко предложила Саша.

— Мне кажется, он похож на молодого Чехова,— улыбнулась учительница.— В него нельзя не влюбиться...

— В его возрасте, Мария Александровна, Чехов уже пять лет лежал в земле.

— Ну и что? Возраст разный. А сущность схожая.

— Это в каком смысле? В том, что оба мертвы? Один — физически, другой — творчески...

— Сашенька, как можно?! Что за бес в тебя вселился сегодня? Я хотела только сказать, что Ким Алексеевич раним и незащищен, как Чехов. И так же одинок...

Дверь распахнулась — на пороге возник драматург со стаканом водки.

— Саша, вы снова правы! — сказал он громко.— И я пью теперь этот бокал за мой физический переход в то качество, которое бы соответствовало моему творчеству!

Он осушил до дна свой стакан и исчез так же быстро, как и возник.

— Боже мой, он еще и подслушивал! — сказала Саша.

— Как страдает художник! — воскликнула старая учительница.

За дверью что-то грохнуло тяжело и посыпалось.

— Да иди же к нему! — крикнула Мария Александровна.— Он способен на все! Я это чувствую...

Саша кинулась в комнату.

Проснулся Пащин на стуле. Ничего не понимая, он поводил вокруг мутным взглядом.

Появилась Саша.

— Что с ним?! — испуганно спросила старая учительница.

— Ничего особенного, машинку свою разбил,— спокойно ответила Саша.

— Как разбил?! — подскочил Пащин.

— Очень просто, об пол.

— Но там же моя машинка!

— Не кричи, Игорек, успокойся! — сказала учительница.— Машинка — это пустяк, когда ты видишь, как человек страдает!..

— Для тебя — пустяк, а для меня — средство производства! — проворчал Пащин.— Где ее купишь? Я без нее как без рук!..

За дверью грянула знакомая музыка в стиле «ретро».

— Скотина, он еще и веселится! — негодовал Пащин вставая.— Небось и водку всю выжрал, мерзавец!

Дверные створки распахнулись с треском, ударились о косяк и мелко задрожали — в комнату двигалась танцующая пара. Ким вел Светлану. Он делал это уверенно и легко, в лучшей манере времен своей юности. Выражение лица у драматурга было очень серьезным и даже мрачным. Он неотрывно смотрел на Сашу и двигался прямо к ней. На расстоянии одного шага он круто взял в сторону, потом — в другую и быстро завертел партнершу, а затем снова двинулся к Саше, по-прежнему не спуская с нее глаз, которые как бы говорили ей: это ты, ты одна виновата во всем!..

Саша рассмеялась.

Из прихожей выглянул младший лейтенант Синицын в штатском и с букетом роз.

— Мир полон звуков! — произнес он, глядя на танцующих.— Вечер добрый!..

Играла музыка.

Ким лежал с Пащиным «валетом» на широком продавленном диване. Пащин похрапывал во сне. Ким не спал.

Он видел перед собой ногу Пащина в синем шерстяном носке. Другая нога из кожи и металла валялась на полу.

Старые часы перестукивали маятником.

«Она права, она права,— повторял про себя Ким в такт часам и ворочался, отодвигаясь от горячего Пащина.— Она наша, не француженка. Француженка бы так грубо правду не врезала...» И вдруг увидел на стуле прямо перед носом конверт, аккуратно прислоненный к спинке. «Есенину»,— прочел он на конверте.

Тело охватила приятная слабость, в висках застучало. Ким разорвал конверт и прочел: «Если вы хотите узнать о «бедном гении», приходите в десять утра сегодня на местное кладбище. Встретимся у церкви. Одевайтесь теплей, в прихожей есть тулуп и валенки Пащина».

— Она меня спасет,— сказал вслух он.

— А?! Что?! — вздрогнул Пащин.

— Спи,— шепнул Ким.

Нетерпение овладело им. Он встал. Не одеваясь (Ким спал одетым), подошел к окну, посмотрел в темную синеву рассвета, там сыпал снег. Потеплело.

— Ким Алексеевич! — услышал он шепот Светланы.

Она стояла на пороге маленькой комнаты уже свежая, причесанная и пальцем манила его, приглашая войти...

— На улице минус пять,— сообщила она, прикрывая дверь и увлекая его в глубь комнаты.— Ветер юго-восточный. Порывистый... Я вам воды согрела побриться.

Он посмотрел в ее преданные грустные глаза и сказал:

— Спасибо, милая.

И, поняв вдруг, что он кругом перед ней виноват, поцеловал ей руку. Она обрадовалась. В углу Ким увидел разбитую пишущую машинку.

Кивнул на дверь, за которой похрапывал Пащин, и сказал:

— Что это он вчера так «отпил», что разбил машинку?

— Это не он,— улыбнулась Света.

— А кто же?

— Вы, Ким Алексеевич.

— Не может быть! — поразился Ким.

— Вы...

— А зачем я это сделал?

— Решили больше никогда не писать.

— Но это же не моя машинка!

— В том-то и дело! — улыбнулась Светлана.

— А что я еще сделал?

— Вы танцевали,— Светлана взяла Кима за руку, глаза ее увлажнились.— Вы так пластичны, Ким Алексеевич! — она прижалась щекой к его ладони.

— А что потом?

— Потом пришел Юра Синицын.

— Кто это еще?

— Это младший лейтенант ГАИ, который вас оштрафовал.

— А, этот... регулировщик.

— Он оказался такой милый, симпатичный! В штатском я его сначала не узнала... Надо, же... совпадение какое! Бывает же... Утром встретились на дороге, а вечером — в гостях...

— А что потом?

— Потом вы вместе с ним пели и плясали всю ночь, под гитару. Какой у вас тенор, Ким Алексеевич! Как вы музыкальны!..

— А как я оказался там, на диване?

— Когда вы упали, мы вас перенесли!

— Как, разве я упал?!

— Да. И уснули.

— Не помню... Вот ужас-то! Ничего не помню...

— Голова болит?

— Страшно!.. Водка есть?

— Нет.

Ким тяжко вздохнул.

— А как, по-твоему, зачем приходил сюда Синицын? — спросил он.

— Как зачем? Потому что влюблен.

— В Сашу?

— Разумеется... Не в учительницу же!

— Ну, а она?

— Кто, учительница?

— Да нет же, Саша!.. Она в него влюблена, как, по-твоему?

— Конечно, нет.

— Почему ты так уверена?

— Потому что она влюблена в вас.

— Ты с ума сошла!

— Да, влюблена,— тихо повторила Света и прижалась щекой к его плечу.

Он мягко отстранил ее и в волнении вышел из комнаты. Светлана за ним.

В прихожей Ким надел на себя валенки и тулуп Пащина, припасенный в доме учительницы на случай рыбалки.

На кухне он взял со стола ломоть черного хлеба, с удовольствием обернул

его куском вчерашней газеты, сунул в карман, достал из портфеля кассетный магнитофон и спрятал его под тулуп.

— Мне с вами идти? — спросила Светлана.

Он покачал головой.

— Тогда, может быть, мне лучше в Москву уехать, Ким Алексеевич?

Он кивнул.

Падал снег.

Саша еще не пришла.

Ким ждал ее у ворот кладбища. Справа от них была сторожка, слева — небольшая церковь. У ворот стояла древняя старушка с ветхой хозяйственной сумкой у ног. Толстая женщина в черном халате поверх пальто разгребала фанерной лопатой снег у дверей церкви.

«Вот старик шарманщик у ворот стоит. Знай себе играет, весь озяб, дрожит... Босый на морозе смотрит он в суму, но никто и гроша не подаст ему»,— напевал себе под нос Ким.— Сашенька, Сашенька, она спасет меня,— думал он.— Обязательно спасет! Как нужна она мне сейчас... Как хорошо, что я приехал в этот город!.. Она умная, тонкая, требовательная, все понимает. Какие у нее теплые, нежные руки... Только вот голова трещит. Сейчас бы сто грамм!»

Женщина воткнула лопату в снег, открыла церковь и вошла. Старушка у ворот перекрестилась.

«Кладбища полны людей, без которых мир не мог обойтись»,— вспомнил чьи-то слова Ким.— Кажется, я никогда не был на русском кладбище,— подумал он.— В крематориях был — хоронил друзей. В Англии на могиле Карла Маркса был. В Ницце — на могиле Герцена... И милостыню, кажется, я никогда не подавал... Очерк про жулика-нищего писал. У него была «Волга» и дача на Волге. А милостыню не подавал, с детства знал — в стране у нас нищих нет».

Ким подошел к старухе, роясь в карманах.

Старушка не просила. Она продавала самодельные цветы — поролоновые астры на стеблях из проволоки.

Ким взял одну ярко-фиолетовую астру, дал старушке три рубля. И от этого бессмысленного поступка чувство умиления и раскаяния овладело им в полной мере.

«Правильно Светка сказала — здесь наши корни,— подумал он.— Здесь надо жить и работать! Неспроста этот хитрый казак Шолохов у себя в станице кропает. И эти молодые — Белов, Распутин, Вампилов, царство ему небесное!.. Тоже не в Москве. Молодцы!..»

Купол церкви был синий с золотыми звездами. Женщина в церкви зажигала свечи.

«Какая красота! — думал Ким.— Ею насыщаешься, как пищей — тебе дано столько-то вместить, и больше не можешь. Но если ты сумеешь это выразить, то рано или поздно придет другой человек и на твое прибавит свое. А после другого — третий, дальше, дальше... Человек в красоте ненасытим... Вот возьму и женюсь,— подумал он вдруг.— Осяду здесь, пущу корни. Начну все сначала. Честно, без компромиссов... Какой-то сегодня особенный будет день?! Что-то, быть может, откроется мне?..»

На плечо драматурга легла чья-то огромная обветренная ручища, и он услышал:

— Эй, друг, помоги!..

Ким с готовностью обернулся.

Трое несли гроб.

Ким, не медля, подставил плечо и улыбнулся своей особенной сегодняшней улыбкой.

Снег был глубоким. Нести было трудно. У провожающих были озабоченные, торопливые лица. Кто-то пронзительно кашлял. Гроб опустили у готовой могилы.

Женщина из числа провожающих плакала.

Пока прощались, кладбищенские работяги и Ким деликатно отошли в сторону.

— Земля как железная,— сказал Киму тот, что попросил помочь.

— Чугун,— сказал другой, добывая негнущимися пальцами из-за пазухи бутылку.— Из горла будешь? — спросил он Кима.

— Буду,— согласился Ким, движимый новым чувством, и с удовольствием отпил, отметив свою долю ногтем.

Ким шел к выходу с кладбища молодой, упругой походкой. Глоток портвейна согрел его. Но и без того уже какое-то особенное тепло он ощущал теперь во всем своем теле. И тут он увидел ее в арке ворот.

Она бежала к нему в распахнутой шубке, с красным от ветра лицом.

— Простите меня, ради бога! Машину снегом занесло,— объяснила она и пошла вперед в глубь кладбища.

— У меня тоже занесло,— сказал Ким и добавил: — Застегнитесь, Саша. Простудитесь.

Она не слушала.

— «Бедный гений», о котором вы спрашивали, это всеми забытый крестьянский поэт Александр Егорович Чижиков, умерший в 1934 году,— заговорила Саша, пробираясь по узкой тропке между могилами.— Жители нашего, заштатного тогда городка чаще звали его Сашка Чижик, смеясь над его чудачеством, а чудачество это выражалось в том, что он писал стихи и понимал себя великим человеком, обреченным на маленькую судьбу. Он верил, что земляки в один прекрасный день угадают в нем своего Гомера. Он ждал признания и работал. Но умер, не дождавшись. Я собираю его стихи и пишу о нем книжку...

Она ловко пробиралась в лабиринте могильных решеток. Ким, сразу набравший снегу в валенки, плохо слушая ее рассказ, думал с нежностью:

«Следопыт... Какая у нее особенная, уверенная походка...»

— Стихи его часто нелепы, но в них всегда искра истинного таланта,— сказала она и вдруг, присев, стала быстро разрывать руками в варежках снег на могильной плите. Полы ее вышитой дубленки тонули в снегу, нос был мокрый, лисья шапка сбилась.

«Бедная моя, тоже одинокая!.. Как собачка роет,— думал Ким.— Но отроет, обязательно отроет. Найдет!.. А кто поймет, кто оценит? Младший лейтенант Синицын?..»

— Вот,— она разгребла снег, сковавший полустертые буквы надписи.— Это его эпитафия на смерть простой школьной учительницы... Вы можете прочесть? — Ким склонился рядом с ней, но, любуясь Сашей, глядел на стихи рассеянно. Впрочем, Саша сама прочитала вслух: — «Она детей крестьян учила, тянула к свету их из тьмы, за все ж в награду получила удел подземной глубины. Так спи же, труженица, с миром ты здесь в подземной тишине. Здесь шум берез, подобно лирам, петь будет гимн о вечном сне».

Ким понял только, что стихи плохие. Но он чувствовал Сашино скрытое желание поддержки. Ему самому нужна была ее поддержка, хорошие, честные отношения с ней. Он сказал мягко:

— «Шум берез» — хорошо. Ему легко писалось.

— Нет,— сразу возразила Саша.— Он мучился косноязычием.

— «Бедный гений»,— улыбнулся Ким.— Вы очень точно окрестили его...

— Это не я,— опять возразила Саша.— Он сам себя так называл. «...Лай собаки, вдруг слышу, раздался, и бессонный петух прокричал. Бедный гений в мозгах застучался. Сочинять я куплеты начал»... Это он написал ночью на пожарной вышке, где служил в старости и нищете пожарным наблюдателем. Кстати, вышка эта сохранилась и по сей день. Она стоит недалеко от дома Марии Александровны.

— Да, да... Я видел ее! — поспешил сказать Ким, страстно желая найти с Сашей общий язык.— Как хорошо, Сашенька, что вы пишете о нем книжку,— добавил он.— Стихи его станут известны. Он будет нужен людям. Я в этом не сомневаюсь.

— А я сомневаюсь,— опять возразила Саша, направляясь к очередному холмику.

— Смотрите,— сказала она, разрывая снег.— «Смерть подкатила к нему горошинкой»... Это о мальчике-пионере, который стрелял горохом из бузинной трубочки, вдохнул горошинку не в то горло и умер.

— «Смерть — горошинкой»,— повторил Ким, подходя к холмику пионера.— Это прелестно!..

— Ужасно! — сказала Саша.

— Сашенька, застегнитесь,— попросил Ким.— Вы простудитесь...

— К сожалению, Александр Егорович имел слабость к водке,— продолжала она.— Алкоголь и поэзию он ощущал как две болезни. «Перо с чернилами и ручка, пиши красе ты дифирамб! Поэт-художник, самоучка, всего ты ложного не раб...»

Ким молча нагнулся к ней и застегнул ее пальто на все пуговицы.

— Новая культура утверждалась у нас трудно,— говорила Саша, поднимаясь.— И он торопился. «Я, как артист, стою на сцене в родной деревне, где рожден. Как гладиатор на арене, печальной думой возбужден. Сын девятнадцатого века, изжил уже я трех царей, три революции в полвека, но в вас я вижу дикарей...» Его не любили. «Раз стишки писать умею, и себя не пощажу...»

«Это не про меня,— с грустью подумал Ким.— Я-то себя пощажу! Этому я давно научился...»

— «Однажды я сидел на колокольне,— пишет он,— и вдруг мне показалось смешным положение мое,— продолжала Саша.— Я подумал, что вот я нахожусь выше всех и не сплю, а они все спокойно спят в своих низеньких домиках. И мне пришла в голову шальная мысль — разбудить весь городишко, встревожить сон людской, хоть и нет никакого пожара. Что, если я ударю в набат? Граждане, скажу я людям, посмотрите на вашего певца. Он один на колокольне, и ни одного близкого человека нет у него на земле...»

— Это обо мне,— сказал Ким вслух.

— Нет, не о вас,— сказала она, взглянув на него своими огромными возбужденными глазами, и пошла дальше по узкой тропке между сугробами.

«Ведьма! — подумал он.— Ох и злющая!..» — и спросил, направляясь следом:

— Сашенька, скажите, в чем суть вашего исследования? В чем его главная мысль?

— Приговор вы уж сами составьте,— ответила она, не оглядываясь.— Я просто рассказываю... И вообще я не люблю готовых решений. В отличие от многих ваших коллег.

— Вы хотели сказать, и в отличие от меня?

— Если хотите...

— Но зритель требует ясности, Саша,— возразил Ким.

— Наш зритель просто отвык самостоятельно думать. Ваши пьесы и такие, как ваши, не научили его этому.

— Не в этом дело,— сказал Ким.— Я давно заметил: чем грубее выражена мысль автора, тем больше нравится зрителю. Даже если это в ущерб художественности.

— Печальный факт! — остановилась Саша.

— Жизнь! — улыбнулся Ким.— Зритель устает после работы и приходит в театр, чтобы отдохнуть, а не думать.

— Естественно,— сказала Саша.

— Естественно, что не хочет думать? — спросил Ким.

— Естественно, что устает,— ответила она и вдруг стала звать: — Машка, Машка, Машка!..

По дубовому стволу спустилась белка.

— Борька, Борька, Борька!..

Из-за деревьев появилась еще одна, по-видимому, Борька.

Саша протянула ладонь, и белки по очереди стали есть с нее семечки.

«Она — ангел,— подумал Ким.— Она прячет от меня все. И свои мысли, и своего Чижика. Я никогда ее не пойму».

И он сказал вдруг:

— Если бы вы только знали, Сашенька, как вы нужны мне!

Она пристально посмотрела ему в глаза.

Подчиняясь какому-то внутреннему неодолимому желанию, Ким протянул руку и взял ее красную обветренную ладонь.

— Да вы окоченели, Сашенька! — сказал он, пытаясь отогреть ее руку в своей.— Вы вся дрожите!..

Она молча высвободила свою руку, сунула ее в карман и двинулась дальше.

«Она — ангел!» — подумал Ким, и вдруг ему стало легко и весело — он понял смысл сегодняшнего дня.

— Сашенька, вы подарили мне тему... Вы даже представить себе не можете, что это значит для меня теперь!..

Она молча шла дальше.

— Я князя Игоря брошу, честное слово! — пошел за Сашей Ким.— Я буду писать про Чижика и про вас... Вы мне не верите?.. Верьте! Вы меня от гибели спасли. Мне вдруг открылось... Это будет книга о красоте человека. О величии духа! О могуществе таланта! О тех, кто там, на колокольне, когда все спят в своих низеньких домиках!.. И пусть нас будет трое теперь... Я тоже хочу ударить в набат. Встревожить сон людской, хотя и нет никакого пожара... Как это здорово сказано! Хотя и нет никакого пожара!.. Ваш Чижик погиб, не совладав со своим талантом,— говорил Ким, утопая в снегу.— Но то, что было в нем, перейдет к нам. И не прервется нить. Я напишу, как вы ищете связь погибших с живыми. И не прервется нить,— повторил он.

Она свернула за угол часовни. Это был громадный ветхий склеп с темными бескрылыми ангелами по углам.

Ким ускорил шаги.

— Сашенька, вы моя муза! — произнес он и тут же споткнулся о плиту, обросшую льдом, и упал на четвереньки.

И сразу нос к носу встретился с рыжей пушистой дворняжкой, которая уставилась на него, помахивая бубликом еще более рыжего хвоста.

«Превратилась,— подумал Ким.— Ведьма!..»

Он вспомнил про хлеб, достал и протянул собаке. Та понюхала и убежала.

— Саша, где вы? — позвал Ким.— Саша!..

Она не ответила.

— Саша!..

На церковной колокольне ударили в колокола.

И вдруг Киму показалось, что он увидел ее.

Она стояла вдали за деревьями возле автобуса, в который садились какие-то люди, по-видимому, возвращавшиеся с похорон.

— Саша! — снова позвал он.

Она, не оглядываясь, торопливо шагнула к двери, и какой-то парень (Ким узнал его — он пил с ним портвейн) помог ей подняться в автобус.

— Однако! — сказал Ким и ускорил шаг, но не успел.

Автобус уехал.

«Странно,— думал Ким, идя к выходу.— Она от меня явно смылась... Отчего бы это?.. И не одна, с целой компанией... И этот могильщик руку ей подал, как полагается. И у окошка с ней сел... Конечно, ей с ним интересней. Он тут небось каждую могилку знает! Есть о чем поговорить. Интеллектуалка!.. Пьесы ей мои не нравятся... Ни здравствуйте, ни до свидания... Эмансипе! Поддакивал ей, как школьник... Так мне и надо дураку! Слюни распустил... Ну все, хватит! Теперь к старухе. Машину откопаю — и в Москву... Жаль, утром Светку обидел!..»

У ворот кладбища Ким увидел младшего лейтенанта Синицына.

Тот стоял в шлеме у желтого с синим служебного мотоцикла, явно кого-то высматривая. Из его кожаной сумки через плечо звучал по-английски голос мистера Диксона. Младший лейтенант Синицын постоянно учился.

Ким поднял повыше лохматый воротник и прошел мимо неузнанный.

Ночью в городе светились два окна в доме старой учительницы и слышался непрерывный стрекот пишущей машинки.

Ким сидел за столом. Лист бумаги перед ним был чист. Машинка звучала за дверью — там, в большой комнате, сочинял Пащин. Ким придвинул к себе кассетный магнитофон, нажал кнопку. Послышался голос Саши:

— «Граждане, скажу я людям, посмотрите на вашего певца, он один на колокольне, и ни одного близкого человека нет у него на земле...»

— «Это обо мне!» — отвечал записанный на пленку голос Кима.

— «Нет, Ким Алексеевич, не о вас».

Ким покрутил пленку и опять пустил магнитофон.

— «...Машка, Машка, Машка! — звала белку Саша.— Борька, Борька, Борька!..»

На пленке был записан весь разговор его с Сашей на кладбище.

«Тут я подумал, что она ведьма»,— вспомнил Ким.

— «...Я князя Игоря брошу, честное слово,— взволнованно говорит голос из магнитофона.— Я буду писать о Чижике и о вас. Вы подарили мне тему!..»

«Какое у нас сегодня число? — подумал Ким.— Седьмое...»

Он вынул кассету из магнитофона, положил ее в футляр и... надписал: «Седьмое января... Кладбище».

Спрятал кассету в сумку и зарядил новую.

Пащин, не переставая, трещал за стеной.

Ким посмотрел на чистый лист и, сделав над собой усилие, снял колпачок с авторучки. Потом проверил, чисто ли перо, и вывел заглавие: «Тема», а под ним помельче: «Драма в двух частях».

«И все-таки почему она сегодня сбежала от меня на кладбище? — подумал он.— Сама меня пригласила и сама же сбежала!.. Как же это произошло? Надо все вспомнить по порядку... Значит, так... Я взял ее за руку... Нет, сначала я сказал: «Если бы вы только знали, Сашенька, как вы нужны мне...» Она внимательно посмотрела на меня, явно сомневаясь в моей искренности.

Но я был искренен. Она это поняла. И тогда я взял ее руку в свою. Она дрожала... И, как мне показалось, в лице у нее появился испуг... Она высвободила свою руку и пошла... Ну, конечно, я взволновал ее! Она испугалась себя... Потом я споткнулся. А когда поднялся, ее уже не было... Однако почему она села в автобус с этим бородачом-похоронщиком?.. Куда уехала? Почему ее не было на работе? Почему она не приехала к учительнице? Старуха весь вечер ждала ее... и почему у нее все время не отвечает дома телефон?..»

Ким посмотрел на лист, лежащий перед ним, почесал затылок. Зачеркнул подзаголовок «Драма в двух частях» и написал под ним: «Повесть».

«Она любит меня,— решил Ким.— Я разбудил в ней прежнее чувство, и это поразило ее...»

Он зачеркнул слово «Повесть» и написал: «Роман».

«Она теперь спасается бегством,— продолжал думать Ким.— Спасается не столько от меня, сколько от себя... Но разве от себя убежишь?.. Милая,— с нежностью подумал он.— Мучается теперь, страдает... Наверное, плачет, бедняжка! А я здесь сижу и делаю вид, что работаю!.. Надо встать и идти. Прямо к ней...»

Ким встал и пошел в комнату Пащина.

«Я должен видеть ее. Видеть и успокоить...»

Пащин в экстазе творчества не замечал его. По левую руку от Пащина была стопка чистой бумаги, по правую — гора исписанной.

«Без черновиков шпарит!» — с завистью подумал Ким.

Лицо Пащина, погруженного в работу, было выразительно, как лицо пианиста-виртуоза.

Пащин отстукивал диалог, и по лицу его было видно, что говорят двое — прямой и хороший человек с плохим и хитрым.

— Игорь, где живет Саша? — спросил Ким.

— Уйди, не дам! — дернулся Пащин, как от удара электрическим током.— Вон твоя машинка валяется,— кивнул он на груду обломков в углу.— А это теперь моя!

— Ну и пусть — твоя. Чего ты орешь? — сказал Ким.— Я же спрашиваю, где живет Саша?..

— Зачем тебе? — голос Пащина был до неузнаваемости злым и отрывистым.

— Я хочу ее видеть.

— Не знаю! Спроси у старухи...

— Но она спит...

— Нет, нет, я не сплю, Ким Алексеевич! — послышался из соседней комнаты голос Марии Александровны.— Сашенька живет на улице Серафимовича, дом девять, квартира семнадцать...

Ким вел машину по ночному городу и думал:

«Зачем я еду? Что за леший несет меня к ней ночью?.. Она спит давно... Что я ей скажу?.. Здрасьте, я разбудил вас, чтобы убедиться, что вы живы-здоровы... Смешно!..»

Он повернул машину назад.

«Старый дурак! Ипохондрик!.. Надо нервы лечить. А вдруг она там с регулировщиком?.. Нет, маловероятно... Впрочем, наплевать! Мне-то какое дело?.. Однако что, что это я дрожу?.. Неужто я втюрился в нее? Ха-ха-ха!.. Не может быть! Интересно, а как бы Пушкин поступил на моем месте? Пушкин бы не церемонился! А потом написал: «Я помню чудное мгновенье...»

Ким снова развернул машину и прибавил газ.

Квартира у Саши была в новом доме на первом этаже.

Ким потоптался у двери, сбивая с обуви снег, потом позвонил.

Никто не отозвался.

«Конечно, спит,— решил он.— Надо поворачивать оглобли!»

И, уходя, потянул за ручку. Дверь оказалась незапертой.

— Вот так на! — сказал Ким вслух и подумал: «Тут что-то не то!..»

Он огляделся и осторожно шагнул через порог.

— Саша! — позвал он, оказавшись в темной прихожей.— Вы дома?.. Почему у вас дверь не закрыта?.. Саша!..

Ким нащупал на стене выключатель, включил свет.

Квартира оказалась однокомнатной.

Слева что-то лязгнуло и застучало.

— Кто там?! — вздрогнул Ким.

Он постоял, прислушиваясь, и шагнул в кухню.

В кухне никого не было. У стены белел холодильник. Ким заглянул в него. Там присохло к полке треснувшее яйцо, старый кефир всплыл в бутылке.

«Да, быт у нее не устроен,— подумал Ким.— Вот она, современная интеллигентка — автомобиль есть, а в холодильнике пусто... И сколько их у нас таких, общественно-полезных, неприкаянных, одиноких!.. С ними охотно ходят на концерты, в рестораны, ездят на симпозиумы, а женятся на тех, у кого обед на столе и холодильник полон».

Ким прошел в комнату.

Мебели в комнате было мало — шкаф, кушетка, книжные полки с книгами, письменный стол с рукописями. На стене — фотографический портрет Чижикова, такой же, как в музее.

Поэт-самоучка смотрел на Кима мрачно и иронически.

Ким покосился на него, подошел к столу, взял одну из тетрадей.

«Вот это уж совсем нельзя делать», — подумал он, открыл наугад тетрадь и, отступив к двери, через которую шел свет из прихожей, прочел вслух:

— «...Жизнь каждого человека — неповторимая повесть. Почему не написать хоть раз о самом обыкновенном человеке? Сколько бедных гениев, великих людей, обреченных на маленькую судьбу, встречаем мы в нашей жизни? Сколько Чижиковых сгорает в нашей глуши! Они — пылающие костры, и в свете их загубленной жизни люди научаются честнее и лучше смотреть друг на друга».

«Нет, это не обо мне,— подумал Ким.— Саша права — какой я, к черту, пылающий костер?.. И моя жизнь когда-то начиналась необыкновенной повестью. А во что я ее превратил?!»

Киму становилось жарко — он расстегнул дубленку, открыл тетрадь в другом месте.

— «...Я всегда давал себе зарок,— читал он,— не сочинять больше, как давал себе зарок — не пить больше. Я мотивировал, что не достоин сочинять стишки. Грязь пьянства налипала на меня, и темный мой разум не может принадлежать светлой музе. Но — увы!.. Как часто я нарушал свои пьяные зароки и опять начинал пуще прежнего пить, так и в поэзии зароки мои были весьма недолговечны. И вновь я исписывал листы бумаги, и опять негодовал на себя. Рвал написанное, и снова начиналось то же. Так будет продолжаться до последнего моего вздоха...»

— А вот это обо мне,— произнес Ким вслух, поднимая глаза к портрету Чижикова.— И я умру, пронеся до конца свои мучения. Мне бы только успеть написать задуманное...

Под окном захрустел снег.

Ким прислушался.

Хлопнула дверь в подъезде.

«Вот она и вернулась» — подумал он и быстро положил тетрадь.

На лестнице послышались шаги и голоса — женский и мужской.

«Да она не одна, с регулировщиком!» — понял Ким.

Он инстинктивно метнулся в переднюю и оттуда в темную кухню за холодильник.

Стоя за холодильником, Ким слышал удары собственного сердца.

Они вошли.

— Опять у тебя дверь не закрыта! — сказал мужской голос.— И свет в прихожей горит!

— Утром к соседке зашла — газету отдать. А у нее Бориска палец порезал,— сказала виновато Саша.— Пока йод и марлю искали, я и забыла...

— Смотри, обчистят тебя,— сказал мужчина.

«Кто это? — остолбенел за холодильником Ким.— Голос знакомый...»

Саша вышла на свет — теперь Ким видел ее. Присев на стул, она устало снимала сапоги.

— Давай помогу,— сказал мужчина и тоже вышел на свет.

Ким узнал его — это был бородатый похоронщик, который угощал его портвейном на кладбище.

«Боже мой, что это значит?! — поразился Ким.— Почему он здесь, ночью? Кто он ей?.. Брат? Друг?.. Любовник?..»

Бородатый помог Саше снять сапоги.

— Чаю хочешь? — спросила она.

«Сейчас меня найдут!» — обмер Ким.

Но бородатый сказал:

— Не хочу, спасибо.

Снова с грохотом включился холодильник.

«С ума сойти можно! — думал Ким.— Зачем я залез сюда, за этот холодильник? Идиот!.. Слабый, ничтожный характер! Напишешь про такое — не поверят. Скажут — натяжка, плохо придумано... А я все-таки залез и сижу здесь, как в плохом водевиле».

— Прощай,— сказал бородатый.

— Прощай,— сказала Саша.

— Ну, я пошел,— сказал он.

— Иди,— сказала она.

Бородатый шагнул к двери, и Ким потерял его из вида.

Саша не двигалась.

Ким ждал, бородатый почему-то медлил.

«Уходя — уходи!» — торопил его мысленно Ким.

Бородатый не уходил.

«Что ему еще надо? Почему он не уходит?» — соображал Ким.

— А кто это был сегодня с тобой там? — заговорил бородатый.— Что за тип с поношенным лицом?

«Это я,— понял Ким.— Точный портрет...»

— Про кого ты? — не могла сообразить Саша.

— Ну этот, в тулупе,— сказал бородатый.

— А-а,— наконец поняла она.— Ким Есенин.

— Этот драмодел?

— Несчастный, одинокий человек,— сказала Саша.

— На фотографиях он посвежей,— заметил бородатый.— Я его не узнал — полысел, опух, мешки под глазами. Мечтал опохмелиться. Живой труп!

«Опять верно сказано,— подумал Ким.— Он, этот могильщик, в трупах разбирается».

Они замолчали.

Потом Саша шагнула к двери, и Ким перестал ее видеть.

Снова загремел холодильник (на этот раз выключаясь), потом затих. Саша и бородатый молчали.

— «Может быть, они ушли?» — подумал Ким и, осторожно подавшись вперед, выглянул из кухни.

Саша и бородатый целовались у двери.

«Ну вот! — отпрянул назад Ким.— Теперь все понятно!.. А я-то, кретин, вообразил, что она в меня влюблена. Ха-ха! Как бы не так!.. Все, пора уходить отсюда. Я становлюсь смешным!..» — и он нетерпеливо переступил с ноги на ногу, но с места не сдвинулся.

У двери заговорили:

— Почему ты сказал Юре Синицыну, что уезжаешь, а сам вчера не уехал? — спросила Саша.

— Не хотел, чтобы ты страдала еще лишний день,— ответил бородатый.

— Утром, когда я тебя увидела на кладбище, я глазам своим не поверила.

— Решила — я передумал?

— Да.

— Я не передумал.

Саша всхлипнула.

«Боже! Что это она по нем так убивается? — усмехнулся Ким.— Подумаешь, уезжает — важность какая! Уедет — приедет... Да она, оказывается, просто дура... Сентиментальная дура!.. Пьесы ей мои не нравятся... А ханыга этот, похоронщик, нравится!»

— Ты с Никифоровичем попрощался? — спросила Саша.

— Представь себе, он сам ко мне пришел,— сказал бородатый.— Отбыл у меня целый час — не испугался. Впрочем, ему-то чего бояться? Желал всех благ и даже слезу пустил.

— А я помню, как он к нам на костер в пионерский лагерь приезжал,— сказала Саша.— Помнишь, летчик-герой, весь в орденах? Ты тогда председателем совета отряда был — две нашивки.

— Помню. А ты — санитаркой...

— Какое это было хорошее время! — сказала Саша и снова всхлипнула.

— Было,— вздохнул бородатый.

Они опять затихли.

«Однако я их что-то не совсем пойму,— думал Ким.— Что это они? То ли спать сейчас лягут, то ли газом отравятся?

— А Катерина, сука, встретила меня вчера на улице и рванула сразу на другую сторону,— сказал бородатый.— Чуть под машину не угодила!

— Не надо о ней так, Андрей,— сказала Саша.— Катерина одинокий, несчастный человек.

— У тебя все одинокие и все несчастные! — заметил бородатый саркастически.

— Нет, не все,— возразила Саша.— А тебя хватило бы на сто книг, а ты уперся на первой...

— Да, уперся! — сказал бородатый.

— Надо было бороться!

— Перестань! — поморщился он.— Бороться с кем? Все это бесполезно! Охота тебе в сотый, в тысячный раз повторять одно и то же?.. Я нашел письма Радищева! Я и только я! Катерина тут ни при чем!..

— Я знаю это, и все знают! Но она искала их до тебя десять лет!

— И не нашла! А я нашел, и соавторство ее для меня неприемлемо!

— А ты из-за этого все бросил и пошел в похоронщики?

— В похоронщики, ты знаешь, я пошел потому, что меня уволили!

— Неправда, не только поэтому! Тебе нужен был скандал.
— Эта моя работа, между прочим, не хуже любой другой.
— Хуже! Это был вызов!.. Ты мог пойти в грузчики, в дворники, в сторожа!
— Нет уж, сторожить — не моя стихия!
— А хоронить — твоя?!
— Ну, вот, наконец-то! И ты заговорила, как они! — бородатый распахнул дверь.— Все теперь, прощай!
— Куда ты? — она кинулась за ним в шлепанцах.
— На вокзал!
— Я тебя провожу! — она заплакала.
— Нет уж!
— Почему?
— С меня хватит! — сказал он, уводя ее с лестницы в квартиру.— Ты и так уже все сказала!
— Но я только довезу тебя — и все!
— Нет.
Она прильнула к нему.
— Не уезжай! — сказала она, плача.— Все же это из-за твоего характера... Ну что у тебя общего с Америкой?! Ты же там пропадешь! Ты даже языка толком не знаешь!
— Зато ты знаешь два, а что толку?!
— Ты же и в Америке со всеми переругаешься! Уж я-то знаю твой характер!
— Между прочим, я еду в Израиль!..
— Неправда! Ты туда не поедешь!..
— Поеду!
— Зачем ты мне-то врешь?! Ты только до Вены — в Израиль, а оттуда — в Америку или в Канаду!..
— Слушай, заткнись ты! Помолчи!.. Как ты не понимаешь?!
«Какой ужас! — подумал Ким.— Так вот он куда уезжает! Мерзавец!.. Однако все... С меня довольно!.. Вот опять в боку кольнуло. Еще колики мне не хватало!.. Надо уходить. Немедленно уходить! Прямо сейчас напролом. И плевать мне на них! Все — иду!..»
Ким не двигался.
«Жуткий, слабый, ничтожный характер! — ругал он себя.— Тряпка!»
— Не уезжай, прошу! — говорила Саша.— Умоляю.
— Не проси,— отвечал ей бородатый.— Если бы ты любила меня, ты бы поехала!
— Я не хочу! — плакала она.— Не могу!
— Вот видишь, ты сделала выбор! И довольно — сколько можно твердить?!
— Если ты любишь меня, останься! Я там умру, не смогу жить. И ты не сможешь!
— Смогу. Там смогу, а здесь нет. Тут — все ложь.
— Так ты за правдой едешь?!
— За правдой! Уж там мне не придется лгать!
— Дурак! Ох, ты и дурак! Там не будешь лгать — не будешь жить!
— Дура — ты! А я выживу!..
— Ты там умрешь от тоски!
— Пусть лучше я там умру от тоски, чем здесь от ненависти!
— Опомнись — ты вырос тут!
— Я здесь все ненавижу!
— И меня?
— И тебя, ты предала меня!

Она съежилась вся, как от удара, закрыла голову и лицо руками.

— Прощай,— сказал он глухо и хлопнул дверью.

«Наконец-то! — пронеслось в голове у Кима.— Ушел!..»

Саша постояла мгновение и рухнула на пол без чувств.

«Скорей, скорей! Путь свободен! — лихорадочно соображал за холодильником разопревший от жары Ким.— Надо уходить! Немедленно уходить, пока этот тип не вернулся!..»

Ким вышел из кухни.

Увидев Сашу, лежащую на полу, он успел подумать:

«Боже мой, она же в обмороке, бедняжка!.. Только бы не задеть ее! Только бы не задеть!»

Он поднял повыше ногу и широко шагнул. Нежно скрипнула дверь и тихо закрылась.

На лестничной площадке Ким дрожащими руками замотал на горле пушистый шарф, надвинул шапку по самые брови, поднял повыше воротник и быстро вышел.

Садясь в машину, Ким увидел, как двое, метрах в пятидесяти от него, тяжело дыша, молча и быстро расходились в разные стороны. Лица обоих были в крови, оба на ходу умывались снегом. Один из них был бородатый, другого Ким не узнал.

Мотор еще не остыл, и машина круто взяла с места.

«Ну вот и все, никто меня не видел! — с облегчением думал Ким, когда бородатый и дом, где жила Саша, скрылись за поворотом.— Теперь домой, в Москву...»

К учительнице он заезжать не стал.

«Зачем мне ее будить, старушку? Позвоню из Москвы, попрощаюсь, поблагодарю... А сумку с вещичками мне Игорь привезет...»

Было еще очень рано, и оттого, что он был на шоссе один, чувство освобождения и даже какой-то легкости все больше овладевало им.

Он запел:

— «Вот старик шарманщик у ворот стоит. Знай себе играет, весь иззяб, дрожит. Босый на морозе смотрит он в суму, но никто и гроша не подаст ему...»

Машина летела вперед, и яркие огни ее сверкали в синем рассвете.

Ким приоткрыл ветровичок — свежий воздух ударил в кабину.

«Боже, весной вдруг запахло! — подумал он с неожиданным ощущением счастья.— Как хорошо, однако, просто жить! Дышать! Спать! Есть!.. Просто быть!.. А эти мои вчерашние признания, слишком откровенные монологи и новые планы на будущее — это особое возбуждение нервной системы. Результат моей болезни — действие на кровь мочевой кислоты... Надо же, как потеплело вдруг! Прелесть!.. А ведь я до обеда буду уже в Москве!.. Позвоню Светке, завалимся в Дом литераторов, в ресторан. И завтра же рванем на машине в Крым. Встретим в Ялте весну!.. Напишу там «Игоря», да так, что в ста театрах поставят — не меньше! Куплю «Мерседес»!..»

«Вот старик шарманщик у ворот стоит. Знай себе играет, весь иззяб, дрожит. Босый на морозе смотрит он в суму, но никто и гроша не подаст ему...»

«Господи, сколько тоски навалилось на меня в этом городе!.. Прочь отсюда, скорей!.. «Бедный гений в мозгах застучался»,— вспомнил он и подумал вдруг: — Однако до чего мерзко на душе, до чего гадко!.. Ощущение такое, будто ласточку убил!..»

Дальше Ким ехать не мог. Он остановил машину, вышел на обочину в сугроб и растер лицо снегом.

«Обиделся, что она не меня любит,— думал он.— А ведь слышал, как она головой стукнулась!.. Перешагнул и ногу повыше поднял, чтоб не задеть! Аккуратный!.. Перепугался насмерть, что увидят... Все, это конец!» — Ким снова растер лицо снегом.

— Нет, не все и не конец! — сказал он вслух сам себе, направляясь к машине, сел за руль и поехал обратно в город.

«Скорей, скорей,— думал Ким, и стрелка спидометра полезла кверху.— Она там одна, и дверь не закрыта...»

Влажные наледи блестели в дымке рассвета темными зеркалами на далеких поворотах дороги.

Машина летела вперед.

Ким выключил фары.

«Проповедую любовь,— думал он.— А люблю только себя!.. Вот о чем надо было писать. И это была бы правда!.. Но я этого не смог и уже не смогу никогда. Поздно... Нет, не поздно! — упрямо думал Ким.— Мы еще повоюем!.. Начну все сначала. Буду писать... Писать только правду! Надо помнить о времени, о народе. О своем возрасте. Поднять правду высоко и нести ее у самого сердца. Бояться только лжи и утрировки... «Бедный гений в мозгах застучался...» Скорей, скорей! Жизнь прекрасна!»

У автобусной станции машину занесло, закрутило на гололеде и швырнуло вон с дороги прямо на водокачку, которая торчала за ней. Глухой сильный удар повис в воздухе.

Вокруг не было ни души. Далекие галки кричали над городом.

Из-за домика автостанции показался Ким. Он постоял, огляделся и направился медленно к телефонной будке... Ким шел неуверенно, вытянув перед собой руки. Дубленка на его спине горела коптящим пламенем... Зайдя в будку, он снял с рычага трубку и стал набирать... Послышались гудки, потом голос Саши:

— Алло, я слушаю...

— Сашенька, это я, Ким... Вы хорошо слышите меня?

— Да, хорошо.

— Сашенька, постарайтесь меня понять и поверить мне,— сказал Ким.— Я все знаю о вас... Я был у вас дома сегодня и все слышал... Я глубоко перед вами виноват! Вы самая лучшая, самая добрая, самая красивая женщина, которую я когда-либо встречал...

Ким выронил трубку и опустился на пол.

— Алло! Алло, Ким Алексеевич! — звала в трубке Саша.— Что с вами? Откуда вы?.. Я ничего не слышу, Ким Алексеевич!..

Сквозь стеклянные стены будки видно было, как черный дым заволакивал Кима.

— Алло, Ким Алексеевич! Ким Алексеевич! — звала Саша.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1986 год

Цифрами обозначен номер журнала

Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Государственных премий СССР 1985 года в области литературы, искусства и архитектуры» 3
Из постановления Совета Министров РСФСР «О присуждении Государственных премий РСФСР 1985 года в области литературы, искусства и архитектуры» 3
Из постановления ЦК КПСС и Совета Министров СССР «О присуждении Ленинских премий 1986 года в области литературы, искусства и архитектуры» . . . 8

Навстречу XXVII съезду КПСС

Аб Евгений. Лишних кадров не было 2
Ващенко Н. Духовная красота почина 2
Григорьев С. Десять минут с директором 2
Жуков Юрий. Большая жизнь 2
За гуманизм, мир и дружбу (международный симпозиум на тему «Роль киноискусства в борьбе за мир и дружбу между народами», проходивший в рамках XIV Московского кинофестиваля): Ассоигба Ромен (Бенин), Кристи Ян (Великобритания), Кушевский Станислав (Польша), Фляйшман Петер (ФРГ), Херлингхауз Герман (ГДР) 1
Зак М. Диалектика творческой мысли 2
Кузнецов Г. Сериков, Поздняков и другие 2
Маматова Л. Черты героя проясняются? 2
Обращение к документалистам мира 1
Океев Толомуш. Прокладывать новые пути... 1
Яловецкая Р. Колорит личности 2

V съезд кинематографистов СССР

Обращение к кинематографистам мира 8
Хейфиц И. Е. Вступительное слово 10
Кулиджанов Л. А. Отчетный доклад правления Союза кинематографистов СССР 10
Нехорошев Л. Н. Отчетный доклад ревизионной комиссии СК СССР 10
Выступления на съезде: Метальников Б. А., Баталов А. В., Беликов М. А., Шенгелая Э. Н., Матвеев Е. С., Мельников В. В., Волкогонов Д. А., Быков Р. А., Дашук В. Н., Плахов А. С., Коровин В. И., Уралов О. В., Мишин В. М., Мухамеджанов К. М., Згуриди А. М., Нарлиев Х., Лисакович В. П., Океев Т. О., Михалков Н. С., Озеров Ю. Н., Головня Б. В., Гребнев А. Б., Дога Е. Д., Ишмухамедов Э. М., Лебешев П. Т., Калачик В. М., Будрайтис Ю. С., Наумов В. Н., Стрейч Я., Григорьев Е. А., Худоназаров Д., Глузский М. А., Петров В. В., Толстых В. И., Лотяну Э. В., Медведев А. Н., Кравченко Л. П., Калантар К. Л., Хитрук Ф. С., Кийск К. К., Ермаш Ф. Т., Шахназаров К. Г., Меньшов В. В., Кулиев Э. 10
Слово для справок: Ильенко Ю. Г., Аристакесянц Л. Г., Хамраев А. И., Колосов С. Н. 10
Решение V съезда кинематографистов СССР 10
Руководящие органы Союза кинематографистов СССР, избранные на V съезде кинематографистов СССР . 8
Состоялся пленум правления Союза кинематографистов СССР, избранного на V съезде кинематографистов СССР 8
Послесловие к съезду 10

Современность и экран

Партийное призвание искусства

Аймедова Мая-Гозель. Урок правды 7
Гогоберидзе Лана. Честность 5
Грицюс Ионас. Большие проблемы маленьких студий . 6
Дедов В. Фильмы о нас 4
Донец Л. Единственная в мире, или Киномир киностудии имени Горького 12
За право быть собой 12
Звирбулис Мик. Идти навстречу, не ждать 11
Коротич Виталий. Наше общее дело — кино 4
Косинов Александр. О людях, которых знаю и люблю 4
Кулиджанов Л. Верность правде 3
Матвеев Евгений. Каждый фильм — со знаком качества? 5
Нагибин Ю. На старую тему со свежей болью 9
Никоненко Сергей. Откровенно о наболевшем 6
Новогрудский А.— Махнач Л. Традиции — не путы . . 5
Тримбач Сергей. Плюс — минус производство 11

Кинематограф 80-х. Дневник

Разборы и размышления

Аннинский Л. Жернова истины 5
Аронов А. Необходимость «лишнего» 5
Белокуров Л. Два фильма, семь веков и единство цели . 8
Березанская С. Эстетика в заговоре с замыслом . . . 7
Ваксберг Аркадий. Перед следующим шагом 12
Вартанов Ан. Дон Кихот одерживает победу 1
Варшавский Я. В минуты роковые... 5
Власов Марат. Борьба идей, борьба характеров . . . 3
Демин В. Вина потерпевшего 1
Джулай Л. На дорогах истории 6
Дивакова О., Шмыров В. Искушение памяти 9
Егоров Александр. Вырваться из круга 8
Зоркая Н. Голос 12
Иванова Вал. Вагон нерастраченной нежности . . . 4
Иенсен Т. «Я тебе радость скажу» 11
Калгатина Лариса. О пользе самодисциплины . . . 12
Киселев Александр. Зыбь морская 12
Кузьмищев Владимир. Рядом с проблемой 7
Лаврентьев Сергей. Возвышать или утешать? 12
Левин Е. Богатство истории и нищета истерна 1
Лемешева Людмила. Стать личностью 7
Марголит Евгений. И смех, и слезы, и любовь 4
Марченко Алла. ...Когда бы не было так грустно . . . 11
Митта Александр. Шоковая терапия 5
Михайлов Игорь. Аргумент и страсть 6
Нехорошев Леонид. История и декорация 8
Нилин Александр. Претензии к успеху 9
Огнев Владимир. Логика ядерного века 1
Оселедчик Владимир. Без права быть собой 7
Павлова Ирина. Два сеанса с моралью 9
Плахов Андрей. Человек в пути 3
Польская Л. Кто мы без Сан Саныча? 1
Польская Л. Папа не любит маму 7
Разлогов К. Призраки и люди 1
Рунин Б. Как быть с Никоновым? 3
Смелков Ю. На танцплощадке музыка играла... . . . 7
Стуруа Мэлор. Два героя — человек и улица 5
«Пусть люди узнают, что здесь происходит...» (запись по фильму «Человек с Пятой авеню») . . . 5
Туманова Н. В памяти народной 4
Тюрин Ю. По правилам и против правил 6
Хитрук Федор. Понять даже то, что трудно вообразить 6
Шемякин Андрей. Где искать приключения? 4
Широкий В. Поспешные коррективы 5

Шмыров Вячеслав. Что нам скрипач? 12
Щербаков Константин. Настоящее, нынешнее, сущее . . 6
Щербаков Константин. Человек — может 1

200 строк

Аронов А. За пределами личной памяти 11
Коршак Юрий. Тайное не становится явным 11
Стишова Елена. Мезальянс 8
Щербаков Константин. Пять страниц на драку 8

Точка зрения

Демин В. В надежде на талисман 11
Рунин Б. На фоне Пушкина 11

Интервью «ИК»

Павлов А. — Метальников Б. Чему учит время... . . . 3
Приёмыхов Валерий. В ожидании конкуренции . . . 9

Ракурс

Марголит Евгений. О женщине (Инна Макарова) . . . 12
Михалкович Валентин. Нерв пространства (Александр Княжинский) 11

Дискуссии

Антонова Валерия. Идти дальше 12
Балаян Р. Страдания немолодого режиссера 8
Габрилович Е. Подробности бытия 8
Правда, какой бы она ни была («круглый стол» молодых кинокритиков и киноведов): Кагарлицкая А., Карахан Л., Миргородская Т., Москвина Т., Притуленко В., Толстых В. И., Шемякин А. 1
Черных В. Необходимые коррективы 4
Шумаков С. Не мудрствуя лукаво 6

Беседы за рабочим столом

Леонов Евгений. Риск в искусстве — это прекрасно . . 8

Лаборатория

Ванионис Донатас. Достоинство личности 3
Григорьев Е., Никич О. А зачем? 7
Клепиков Ю. Гипотетическая режиссура 8

Портреты

Гуревич Л. Emotio, ratio и фартовый Салашенко (Валерий Соломин) 6
Масловский Геннадий. Куравлев — это серьезно . . . 9
Павлов Юрий. Парабола успеха (Алиса Фрейндлих) . . 7
Павлова Ирина. Кадочникова всякий знает 1

Кино и зритель

В кругу искушенных ценителей. Беседа кинодраматурга Анатолия Гребнева с членами киноклуба города Воронежа 6
Левшина Инна. Три тезиса 12
Лихачев Д. Поэзия преображения 9
Переписка с читателями 3, 6, 9, 12

События, факты, хроника . . . . . 1—7

Теория, история, эстетическое воспитание

Балаш Бела. Физиогномия 12
Варшавский Я. На перекрестках искусств 6
Орлов Алексей. Движение стиля 11
Рошаль Лев. Современность истории и истории современности 4, 5
Толстых В. Размышления по поводу и без повода . . 8, 9
Цивьян Юрий, Тоддес Евгений. «Не киноградота, а кинокультура» 7
Ямпольский М. Неожиданное родство 12

К 80-летию со дня рождения С. Герасимова
Юренев Р. Летописец нашей эпохи 5

К 80-летию со дня рождения И. А. Савченко
«Нужно учиться на самом трудном...» 11

Мемуары и публикации

Ерзинкян Юрий. Царь-режиссер Борис Барнет 8
Есипова Раиса. Это было недавно, это было давно... . 3
Платонов Андрей. В кинематографах и около 9
Погожева Людмила. Настала пора воспоминаний . . 9
Погожева Людмила. Ромм: улыбки и тревоги 11
Ф. И. Шаляпин и кино 6

Традиции, уходящие в завтра

К 90-летию со дня рождения Дзиги Вертова

«Мы идем по тяжелому, но открытому и правильному пути»
Вертов Дзига. Как родился и развивался «Киноглаз» . . 2
Юренев Р. Поэзия правды 2

Точка зрения

Вайсфельд Илья. Поговорим начисту 1

«Фильмы-юбиляры»

«Броненосец «Потемкин» 1
«Мы из Кронштадта» 3

Кино и школа

Масловский Геннадий. Уроки первого этапа 4
Усов Юрий. Цель или средство? 7

Кинолюбительство: своеобразие творчества

Анкета 10
Лазарев Б. Лицей десятой музы 10
Тема заданная или свободная 10

Наши юбиляры

Игорю Ильинскому — 85

Миронова Мария. Талант на все времена 7

Ю. И. Солнцевой — 85

Романов Ал. Воля, мастерство, вдохновение 8

Новые книги о кино 4, 7

Фильмы, о которых писали в «ИК» в этом году

«Аплодисменты, аплодисменты...» (Вал. Иванова) . . 4
«Багратион» (Ю. Тюрин) 6
«Бригада» (Владимир Кузьмищев) 7
«Бригада ставит вопросы» (Г. Кузнецов) 2
«Бьется сердце...» (Владимир Огнев) 1
«Валентин и Валентина» (Елена Стишова) 8
«Великий образ» (Н. Туманова) 4
«Взятка. Факты и размышления» (Аркадий Ваксберг) 12
«Газли — Уренгой» (С. Березанская) 7
«Голубое золото» (С. Березанская) 7
«Глубокая нефть Башкирии» (С. Березанская) 7
«Город невест» (Константин Щербаков) 1
«Две версии одного столкновения» (Марат Власов) . . 3
«До опасной черты» (В. Демин) 1
«Завещание» (В. Широкий) 5
«Зажги свою звезду» (Н. Ващенко) 2
«Законный брак» (Евгений Марголит) 4
«Зимняя вишня» (Вал. Иванова) 4
«Змеелов» (Константин Щербаков) 8
«И никто на свете...» (А. Аронов) 11
«Искренне Ваш...» (Л. Польская) 1
«История одной куклы» (Ан. Вартанов) 1
«Ищу и нахожу» (Р. Яловецкая) 2
«Каждый из нас» (Аркадий Ваксберг) 12
«Канкан в Английском парке» (Марат Власов) 3
«Командировка за сервисом» (Аркадий Ваксберг) . . . 12
«Лермонтов» (Алла Марченко) 11
«Летающий Яков» (Владимир Кузьмищев) 7
«Литовский почерк» (Владимир Кузьмищев) 7
«Личное дело судьи Ивановой» (Л. Польская) 7
«Мангышлак — биография продолжается» (С. Березанская) 7
«Михаил Ромм. Исповедь кинорежиссера» (Н. Зоркая) 12
«Монолог директора» (С. Григорьев) 2

«Мы обвиняем» (Марат Власов) 3
«Накануне» (Константин Щербаков) 6
«Нам не дано предугадать» (Константин Щербаков) . . 1
«Неудобный человек» (Константин Щербаков) 1
«Огни» (Александр Киселев) 12
«Они ковали оружие победы» (Л. Белокуров) 8
«От каждого из нас» (Аркадий Ваксберг) 12
«Первый» (Константин Щербаков) 1
«Площадь Восстания» (Вячеслав Шмыров) 12
«Поездка к сыну» (Т. Иенсен) 11
«Поездки на старом автомобиле» (Сергей Лаврентьев) . 12
«Покушение на будущее» (Игорь Михайлов) 6
«Порох» (Б. Рунин) 3
«Проверка на дорогах» (Л. Аннинский) 5
«Прости» (Ирина Павлова) 9
«Прохиндиада, или Бег на месте» (Л. Польская) . . . 1
«Ради нескольких строчек» (А. Аронов) 5
«Разговор по совести» (Г. Кузнецов) 2
«Рейс 222» (Марат Власов) 3
«Русь изначальная» (Леонид Нехорошев) 8
«Салон красоты» (Ирина Павлова) 9
«Самая обаятельная и привлекательная» (Вал. Иванова) 4
«Сколько стоит картошка?» (Аркадий Ваксберг) . . . 12
«Снайперы» (Лариса Калгатина) 12
«Спартак», действующие лица... и зрители» (Александр Нилин) 9
«Стратегия поиска» (Владимир Кузьмищев) 7
«Тайны мадам Вонг» (Юрий Коршак) 11
«Танцплощадка» (Ю. Смелков) 7
«Творцы отечественного оружия» (Л. Белокуров) . . . 8
«У нефтяного континента» (Владимир Кузьмищев) . . 7
«У призраков в плену» (К. Разлогов) 1
«Футбол нашего детства» (Александр Нилин) 9
«Храни меня, мой талисман» (В. Демин 11
Б. Рунин) 11
«Человек-невидимка» (Андрей Шемякин) 4
«Человек с Пятой авеню» (Мэлор Стуруа) 5
«Черная стрела» (Андрей Шемякин) 4
«Черный ход» (Аркадий Ваксберг) 12
«Чичерин» (Я. Варшавский) 5
«Ю. В. Андропов. Страницы жизни» (Юрий Жуков) . . 2

Книги, о которых писали в «ИК» в этом году

Алексеев М. Экран — это жизнь. М., ВВПК, 1985 (Л. Винчи) 1
Божович В. Рене Клер (серия «Жизнь в искусстве»). М., «Искусство», 1985 (Вера Шитова) 11
Брюховецкая Л. Испытание творчеством. Киев, «Мистецтво», 1985 (на украинском языке) (Андрей Ящишин) 7
Гербер Алла. Судьба и тема. Этюды об Инне Чуриковой. М., «Искусство», 1985 (М. Горяченкова) 11
Виноградская Катерина. Избранные киносценарии. М., «Искусство», 1984 (В. Голованов) 3
Каплер Алексей. Избранные произведения. М., «Искусство», 1985 (С. Лунгин) 5
Кукаркин А. В. Буржуазная массовая культура. Теории. Идеи. Разновидности. Образцы. Техника. Бизнес. М., Издательство политической литературы, 1985 (Вильям Мкртчян) 1
Магидов В. М. Зримая память истории. М., «Советская Россия», 1985 (В. Листов) 4
Мельвиль Л. Г. Кино и «эстетика разрушения». М., «Искусство», 1984 (Александр Новиков) 3
Мультипанорама — 2. Сборник сценариев. Киев, «Мистецтво», 1984 (Е. Махтина) 4
Туровская М. На границе искусств. Брехт и кино. М., «Искусство», 1985 (В. Клюев) 4
Фрейлих С. Болшевские рассказы, или Занимательное киноведение. М., ВВПК, 1985 (Ольга Нифонтова) . . 5
Чигорин Н. А. План и съемка научно-популярного фильма. М., «Искусство», 1985 (В. Трояновский) . . 11
Шкловский Виктор. За 60 лет. Работы о кино. М., «Искусство», 1985 (Ю. Богомолов) 8
Юренев Р. Сергей Эйзенштейн. Замыслы. Фильмы. Метод. Часть первая. 1898—1929. М., «Искусство», (Г. Масловский) 7

За рубежом

Баскаков В. Приметы времени 3
Караганов Александр. Восхождение к зрелости . . 1, 2
Савицкий Николай. Контур триады 8, 9
Рачева Мария. «Новое кино» ФРГ: поиски и тенденции 7

IX Международный кинофестиваль в Ташкенте

От редакции 11
С заботой о будущем: Кадзуо Ямада (Япония), Мартинес Гонсало (Мексика), Рихтер Рольф (ГДР), Тешабаев Джура (СССР) 11
Центр притяжения (интервью с участниками фестиваля): Азми Шабана, Бенегал Шьям (Индия), Бен Барка Сухейль (Марокко), Курихара Комаки (Япония), Лакайо Рамиро (Никарагуа), Усман Сембен (Сенегал) 5

На нашем экране

Донец Л. Потомок северного скальда («Страницы необычной жизни», Финляндия) 4
Дроздова Марина. Совсем не джазовая история («Барышня и ее мужская компания», Болгария) . . . 6
Капралов Георгий. Эд Хорман нисходит в ад («Пропавший без вести», США) 9
Левитин М. Не надо ехать на Гавайи («Голубой рай», Бразилия) 11
Левитин Михаил. Перед выбором («Деревня Ву Дай в те дни», СРВ) 2
Масловский Геннадий. Условность диктует условия («Жестокий ринг», Румыния) 1
Паклин Николай. Как в жизни... («Сто дней в Палермо», Италия) 2
Ревич Всеволод. Необычайные приключения американцев в Америке («Секретный эксперимент», США) 12
Рубанова Ирина. Послеполуденный отдых фавна («Она и он», Венгрия) 12
Савицкий Николай. Обезглавить зло... («Адский поезд», Франция) 1
Туровский Валерий. Необязательная инверсия («Соленая роза», Польша — Чехословакия) 11
Фесуненко Игорь. Под огнем и в огне («Под огнем», США) 6
Черненко Мирон. Этот трудный возраст («Настойчивость», Югославия) 8

На фестивальных орбитах

Игнатьева Нина — Трошин Александр. Опыты минувшего дня, завтрашние заботы 9
Демин Виктор. Праздник для всех 12
Капралов Георгий. Гондола в киноморе... 4

У кинокарты планеты

Авдеева Людмила. Сражающийся кинематограф . . . 7

Советские фильмы на экранах мира

«Золотое плато» — «Параду планет» 7

К 40-летию ЮНЕСКО

Фулькиньони Энрико. Молодые кинематографии и технический прогресс 11

38 конгресс и фестиваль Международной ассоциации научного кино

Пенлеве Жан. Дистанция в сорок лет 8

«Звезды» мирового кино

Божович Виктор. Жан-Луи Трентиньян: личность и персонаж 6
Брагинский Александр. Сегодня и тридцать лет назад (Ален Делон) 4

Ракурс

Трауберг Леонид. Человек первой величины (Орсон Уэллс) 4

Портреты

Беленький И. «Лишние» люди Дастина Хоффмана . . 2

Мемуары и публикации

Бунюэль Луис. Мой последний вздох 8

«Иллюзион»

Трауберг Леонид. ...И сегодня звучит современно («Кабинет доктора Калигари») 11

Интервью «ИК»
Двадцать минут с Мастроянни 5

Гости редакции
Зархи Н. Лучше знать друг друга 4

Синерама . . . . . 1—9

Рассказы кинематографистов

Ершов Константин. «Орех заливной марципан» . . . 6
Козаков А. Стаханов в фильме и в жизни 3
Смоктуновский Иннокентий. О друге 4

Сценарии

Адабашьян Александр, Михалков Никита. Очи черные 9, 10
Акопов Э. Человек с бульвара Капуцинов 7
Брагинский Э. Поездки на старом автомобиле 3
Гребнев Анатолий. Знаю только я 2
Залотуха В. Садовник 8
Ибрагимбеков Рустам. Храни меня, мой талисман . . 4
Миндадзе Александр. Плюмбум 5
Панфилов Г., Червинский А. Тема 12
Славкин В. Черно-белое кино 6
Соловьев Сергей, Шпаликов Геннадий. Все наши дни рождения 11
Успенский Э. Про Сидорова Вову 6

Памяти товарища

И. А. Авербах 5
С. А. Герасимов 2
Анда Манасарова 7
В. С. Ордынский 3
В. Е. Павлов 4
А. С. Хохлова 1

Фильмография . . . . . 1—12

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Семь криков в океане» (по пьесе Алехандро Касоны) 9 ч. Автор сценария и режиссер В. Басов. Оператор И. Миньковецкий. Художник Е. Черняев. Композитор В. Баснер. Звукооператоры Е. Федоров, О. Зильбертштейн.
Роли исполняют: А. Ромашин, В. Басов-младший, В. Сафонов, В. Смехов, В. Изотова, А. Ширвиндт, С. Тома, П. Буткевич, И. Шмелева, С. Мартынов, Р. Муратов, Э. Геллер, Д. Васюков и другие.

«Там, где нас нет», 10 ч.
Автор сценария В. Валуцкий. Режиссер Л. Квинихидзе. Оператор В. Алисов. Художник Л. Свинцицкий. Композитор М. Дунаевский. Звукооператор О. Зильбертштейн.
Роли исполняют: Е. Захарова, Г. Гранс, С. Кузнецов, В. Заманский, Л. Максакова и другие.

Киностудия «Ленфильм»

«Плата за проезд» (по мотивам романа И. Штемлера «Таксопарк»), 10 ч.
Автор сценария П. Финн. Режиссер В. Сорокин. Оператор Ю. Воронцов. Художник В. Банных. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Н. Астахов.
Роли исполняют: В. Князев, А. Бычков, Г. Доля, В. Цепаев, Ю. Кочергов, В. Гоголев, В. Варенцов, О. Летников, В. Литвинов, А. Ткаченок и другие.

Свердловская киностудия

«55 градусов ниже нуля», 8 ч.
Автор сценария Л. Толстой. Режиссер Ю. Иванчук. Оператор Н. Гайл. Художник В. Мушников. Композитор Д. Тухманов. Звукооператор Г. Ерыкалов.
Роли исполняют: П. Вельяминов, С. Павлова, Б. Невзоров, Е. Еланская, С. Старчиков, М. Яковлева, В. Соломин, А. Потапов, Н. Засухин и другие.

Киевская киностудия имени А. Довженко

«Год теленка», 8 ч.
Автор сценария А. Стреляный. Режиссер В. Попков. Оператор В. Анисимов. Художник В. Ершов. Композитор О. Кива. Звукооператор Н. Серга.
Роли исполняют: И. Муравьева, В. Меньшов, Е. Васильева, В. Гафт, Роман и Денис Андреевы, Л. Дуров, Е. Весник, Л. Кузьмина, Е. Копыл и другие.

«Счастлив, кто любил» (по пьесе А. Коломийца «Голубые олени»), 8 ч.
Автор сценария В. Говяда. Режиссер А. Иванов. Оператор Б. Мясников. Художники А. Вдовиченко, О. Тимонишина. Композитор А. Злотник. Звукооператор Б. Михневич.
Роли исполняют: Ж. Калантай, В. Юшенко, Б. Ступка, О. Анохина, А. Игнатуша, Н. Гринько, Л. Бакштаев, И. Дмитриев, С. Яковлев, А. Юрченко, Г. Дворников, А. Консовский, Л. Сосюра, Т. Мельник и другие.

Одесская киностудия

«Жалоба», 8 ч.
Автор сценария Г. Глазов. Режиссер Т. Золоев. Оператор В. Крутин. Художник Л. Розсоха. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор Е. Турецкий.
Роли исполняют: Ю. Киселюс, М. Старых, И. Мирошниченко, О. Кузнецова, Ю. Шлыков, Н. Гринько, Л. Зельчус, А. Денисенко, А. Барчук, Г. Долгозвяга, Э. Виторган, Г. Дашевская, Л. Дмитриева и другие.

ПОЗДРАВЛЯЕМ

С 80-летием

РОЖКОВА Николая Васильевича, кинодраматурга,
лауреата Государственной премии СССР

С 75-летием

БОНДИНА Ивана Андреевича, кинодраматурга
ВОРОБЬЕВА Евгения Захаровича, писателя, кинодраматурга

С 70-летием

САЗОНОВУ Нину Афанасьевну, актрису,
народную артистку СССР

С 60-летием

ВЕЛЬЯМИНОВА Петра Сергеевича, актера,
народного артиста РСФСР,
лауреата Государственной премии СССР
УМАРОВА Хамзу Умаровича, актера,
народного артиста Узбекской ССР,
лауреата Государственной премии
Узбекской ССР имени Хамзы
ЧХЕИДЗЕ Реваза Давидовича, кинорежиссера,
народного артиста СССР,
лауреата Ленинской премии

С 50-летием

АКБАРОВА Хамидуллу Ильясовича, киноведа
ЛИПКОВА Александра Иосифовича, киноведа
МАРЦЕВИЧА Эдуарда Евгеньевича, актера,
заслуженного артиста РСФСР

Редакция журнала «Искусство кино» горячо поздравляет юбиляров и желает им доброго здоровья и новых творческих успехов.

ЯНВ 1987

Б-2321

ВСЕСОЮЗНАЯ
орд. „ЗНАК ПОЧЕТА"
КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1987 г.
КОНТРОЛЬНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

ИСКУССТВО

Цена 1 руб. 30 коп.
Индекс 70402

КИНО